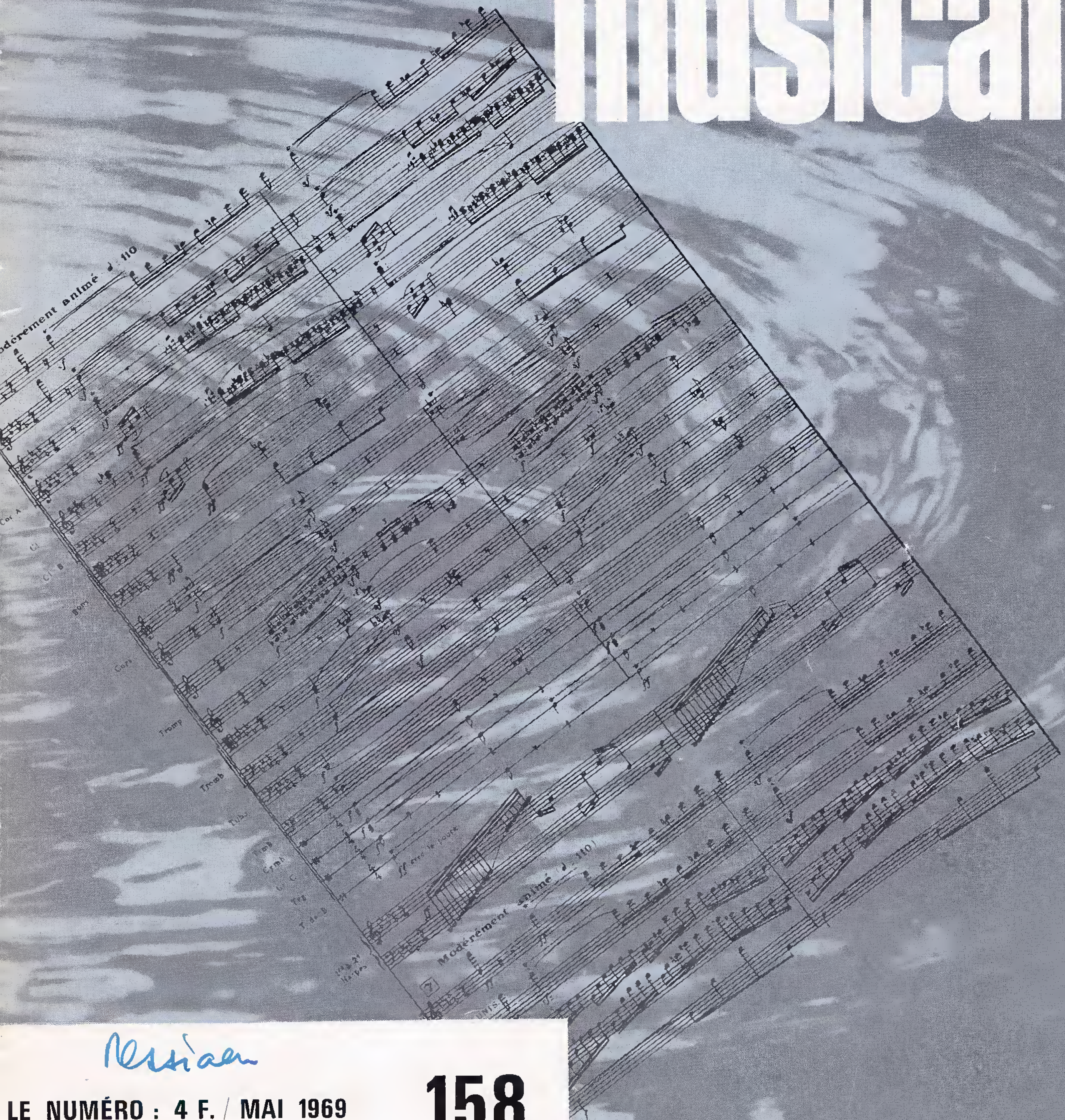
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



Messiaen

LE NUMÉRO : 4 F. / MAI 1969

158

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**
Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Comité de Patronage :

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

M. Marcel LANDOWSKI, Inspecteur Général, Chef du Service de la Musique, au Ministère des Affaires Culturelles.

Comité de Rédaction :

M. Michel BOULNOIS, Inspecteur de l'Enseignement Musical (1).

M. Jacques CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, Directeur de l'Institut de Musicologie, Professeur (2), Directeur de la Schola Cantorum.

M. Olivier CORBIOT, Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV et à la Schola Cantorum.

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur (2).

M. Marcel DAUTREMER, Président d'Honneur de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. Guy DELAMORINIERE, Inspecteur de l'Enseignement Musical (1).

Mme DESBAN, Inspectrice de l'Enseignement Musical (1).

Mlle Paule DRUILHE, Professeur (2).

M. Jacques DUPONT, Inspecteur Principal chargé de la Coordination technique au Ministère des Affaires Culturelles.

M. Maurice FRANCK, Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et au (2).

M. René KOPFF, Professeur d'Education Musicale à Molsheim.

M. Alain LIEUZE, Professeur d'Education Musicale, Président de l'Amicale des Anciens Elèves (2).

M. Dominique MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne.

M. Jean MAILLARD, Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier, Fontainebleau.

M. Jacques MURGIER, Directeur du Conservatoire de Reims, Vice-Président de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. André MUSSON, Professeur honoraire, Directeur adjoint de la Schola Cantorum.

M. Emile PASSANI, Directeur du Conservatoire de Toulon.

M. Robert QUOY, Président de la Fédération Nationale des Associations de Parents d'élèves des Conservatoires et Ecoles de Musique.

Mme REVEL, Professeur d'Education Musicale (1).

M. Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire de Douai, Président de l'Association Nationale des Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique.

M. Jacques VEYRIER, Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer (*).

M. WEBER, Inspecteur de l'Enseignement Musical (1).

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) ....France : **F 26** - Etranger : **F 32**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) :France : **F 35** - Etranger : **F 40**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

TOUS DROITS DE TRADUCTION, DE REPRODUCTION ET D'UTILISATION RESERVES POUR TOUS PAYS

24e Année — N° 158 1er MAI 1969

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

LE FESTIVAL DE BAYREUTH

Mon article sur Bayreuth paru dans le numéro 155 de février 1969, page 18/182 m'a valu de nombreuses demandes de renseignements que j'ai transmises à Bayreuth.

Voici la réponse :

Places pour le Festival. — Toutes les places pour 1969 sont louées depuis longtemps. A moins d'une chance exceptionnelle, il n'y a pas d'espoir pour cette année.

Il faut écrire en novembre de l'année précédant le Festival au Bureau de location **(Bayreuther Festpiele - 8580, Bayreuth (R.F.A.)** en demandant prospectus et bulletins de commande.

Lors de mon séjour prochain à Bayreuth, j'étudierai avec l'administration du Festpielhaus la possibilité pour les lecteurs de « L'Education Musicale » d'assister au Festival.

En ce qui concerne la jeunesse, le problème est résolu depuis longtemps par le fonctionnement des **Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la Jeunesse** (se reporter à « L'E.M. » n° 155, page 21/185).

Publication annuelle « Bayreuth 1969 ». — Le prix de cette somptueuse plaquette, document historique de très grande valeur est de D.M. 8,40. La commande doit être adressée au : **Verlag der Festspielleitung, 8580, Bayreuth (R.F.A.).**

Nous apprenons que, du fait du contrôle des changes, beaucoup de jeunes français ont des difficultés pour acquitter leurs droits d'inscription et de participation aux Rencontres 1969.

La solution est relativement simple : s'adresser à une banque qui délivre un carnet de change.

A. M.

Depuis octobre 1968, grâce à vous qui avez suivi nos conseils quant aux renouvellements des abonnements (notre n° 151, page 3), nous avons pu maintenir nos tarifs.

Hélas !

La récente et brutale augmentation des tarifs postaux qui frappe durement l'expédition des journaux et périodiques : 35 à 40 % ! nous impose la modification de nos prix, à compter du 1er mars 1969 :

L'abonnement simple passe de :

F 25 à F 26 (pour la France) ;

F 30 à F 32 (pour l'étranger).

L'abonnement couplé passe de :

F 34 à F 35 (pour la France) ;

F 39 à F 40 (pour l'étranger).

O. MESSIAEN : TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE [1]

par Jacques CHAILLEY

ANALYSE DE L'ŒUVRE

I. - La première « Liturgie » : Antienne de la Conversation Intérieure.

Comme on l'a déjà vu par l'analyse littéraire, les titres donnés à chacune des trois « petites liturgies » ne sont que de très loin représentatifs de leur forme. L'**antienne** est peut-être la seule à évoquer à peu près la forme correspondante. Son refrain A encadre en effet comme une antienne une série de couplets B qui comportent, comme des versets de psaume, des paroles différentes sur une même musique de couplets à éléments plus ou moins récitatifs.

Le refrain A commence d'emblée, sans prélude ni « anacrouse » d'introduction. Il est lui-même articulé en une triple invocation symétrique a (3 × **Mon Jésus),** une partie centrale b plus développée **(Soleil de sang)** et une coda c de style méditatif **(mon Amour),** soit a a a b c.

Chacune des trois invocations (symbolisme trinitaire) est elle-même articulée en 3 éléments, comme dans la structure du **Kyrie** liturgique. Les deux premiers sont symétriques l'un à l'autre et préparent le troisième qui continue ou conclut : c'est le type du thème ternaire si fréquent chez C. Franck :

C. Franck

Messiaen

et qui s'oppose au **thème binaire** habituel chez les classiques :

Beethoven

Sans doute trouve-t-on aussi des thèmes ternaires chez les classiques :

Beethoven

op. 106

mais ceux-ci sont rarement « purs » ; ainsi l'exemple ci-dessus de l'op. 106, concluant sur la dominante, termine « ouvert » ; il est suivi d'une reprise « close » de l'ensemble conforme au modèle binaire ci-dessus de la IXe Symphonie.

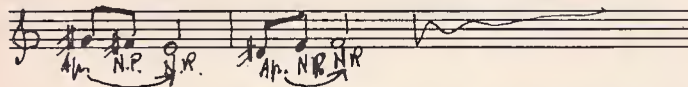
Harmoniquement parlant, la phrase **a** n'est pas construite sur mode à transposition limitée : celui-ci (mode 2) eût comporté un **sol naturel** et non **dièse.** Elle est donc conçue en « harmonie naturelle ». Au chant (doublé par le 1er violon), une tendre inflexion à **valeur verbale,** traduite musicalement par



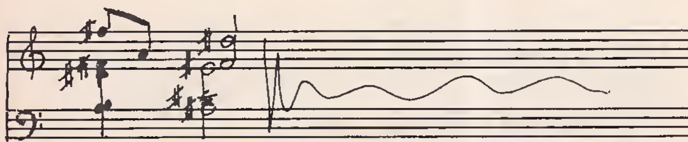
qui va entraîner l'harmonie adéquate :

(1) Voir « *L'E.M.* » nos 152, 153 et 156, nov., déc. 68 et mars 69.

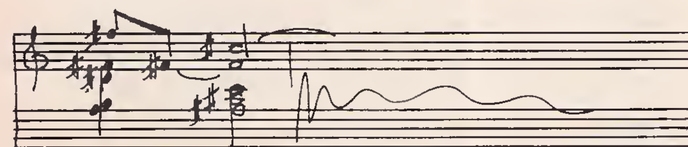
Le dernier accord est entendu sans ambiguïté comme renversement de l'accord de 7e de dominante à quinte appoggiaturée, l'« accord de Chopin » reconnu comme tel par Messiaen en son traité (ex. 184), avec la dénomination (discutable) de « note ajoutée » pour l'appoggiature **ré dièse.** Par rapport aux notes réelles de cet accord à valeur harmonique (« accent » dans la terminologie de l'auteur), l'accord précédent ou « anacrouse » devient analysable **mélodiquement** par rapport à lui : altos et violoncelles le préparent en anacrouse de 1/2 ton, ondes et 2e violons le préparent en 2 croches diatoniques aboutissant à la note réelle de l'accord :



C'est donc un **accord d'appoggiatures,** avec notes de passage sur les croches, préparant l'accord réel d'arrivée. Un romantique l'eût écrit :

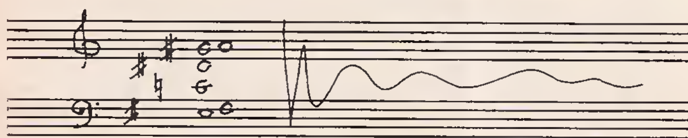


(le ré dièse eût sans doute ensuite été prudemment résolu, Chopin à part, sur le do dièse), et un classique eût noté :

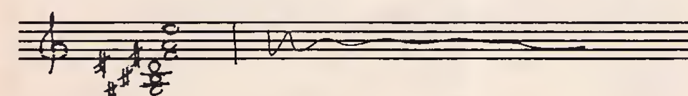


Le second a, « mon silence », répète le premier par marche harmonique, un ton en dessous. On notera l'allongement évocateur du mot « silence », qui prend tout son sens mystique, grâce à ce prolongement au seuil même de la partition.

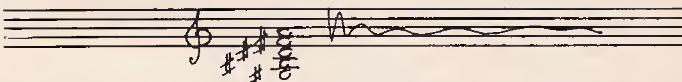
Le c conclusif « restez en moi » s'analyse de la même manière : l'accord réel est l'« accent » d'arrivée



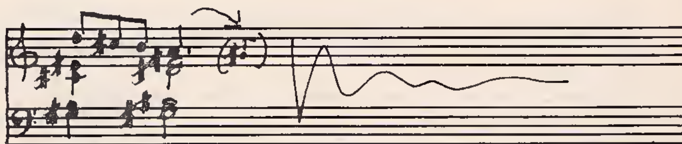
dont le do bécarre est entendu si dièse, soit renversement de



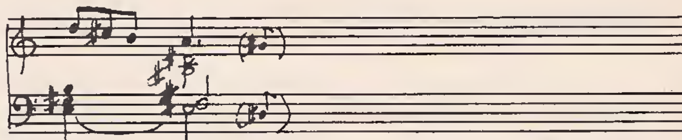
c'est-à-dire un accord de 9e



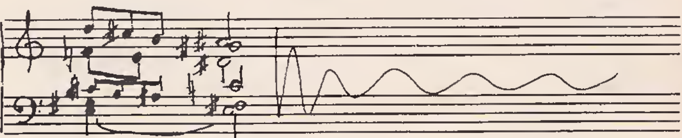
s'ajoute à la basse une note de pédale **(mi)** prise sur l'accord d'anacrouse et qui joue, en renversement, le même rôle harmonique que le **ré dièse** de a. Un romantique n'eût pas osé jumeler les deux artifices, tout en concevant l'un et l'autre. Il eût écrit, soit en risquant la 9e sans la pédale, soit en risquant



la pédale (mais sans doute en la transformant en appoggiature, et sans les 9e, qu'il eût simplifiées en 7e) :



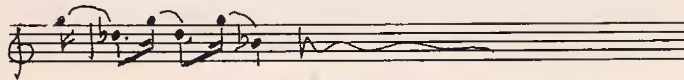
Réunissant les deux éléments, Messiaen écrit, logiquement, avec les notes de passage intermédiaires requises :



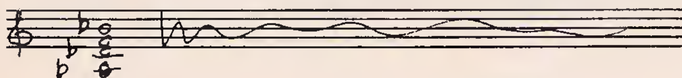
Nous n'avons analysé jusqu'à présent à dessein que la partie vocale et son soutien harmonique. Comme souvent chez Messiaen, la partition est en effet écrite en plusieurs plans superposés, ayant entre eux des rapports rythmiques, mais aucune liaison harmonique, les différences de timbre favorisant cette indépendance. Ici, tandis que le groupe voix-cordes-ondes, plus un prolongement par le vibraphone, déroule le discours principal que nous venons d'analyser, les silences entre les incises sont remplis au piano, par des « chants d'oiseaux » harmoniquement indépendants : merle, rossignol et alouette, symboles de la parole divine que le chrétien demande à entendre dans le silence. Le dialogue des deux plans constitue en quelque sorte la « conversation intérieure » annoncée par le titre. Il serait vain d'en entreprendre une analyse harmonique : c'est de la pure imitation, stylisée selon le clavier tempéré et la notation au métronome, fort ingénieusement réalisée.

Les deux autres versets de la litanie **(parlez en moi, priez en moi)** sont identiques au premier ; seuls changent les chants d'oiseaux et la prosodie de la seconde incise, de plus en plus ample.

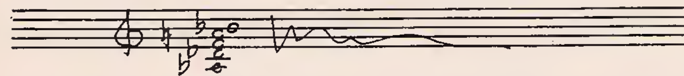
Le verset central **(Soleil de sang)** est d'harmonie plus complexe ; du moins au début. La ligne vocale, avec son triton de prédilection messiaenique, est dictée par la prosodie, le sol aigu faisant pédale supérieure :



Sur le dernier si bémol, accord réel d'arrivée (accent) : accord parfait (incluant VI ajouté) sans fondamentale, soit

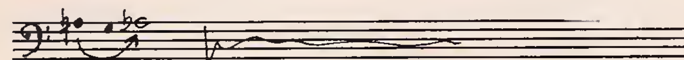


auquel s'ajoute un la bécarre où l'on peut voir une appogiature non résolue de si b :

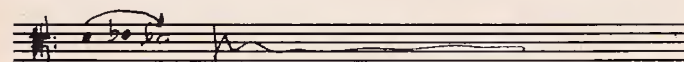


Les accords qui précèdent (anacrouse) prépareront l'accord réel d'accent, accompagnant en masses parallèles la ligne de chant. Voyons d'abord les temps d'arrivée (thésis) :

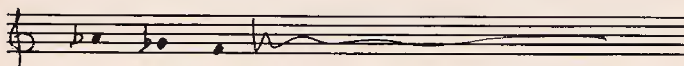
basse



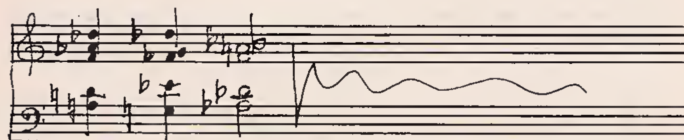
où **la** bécarre = si bb, soit double échappée préparant la N.R. De même alto



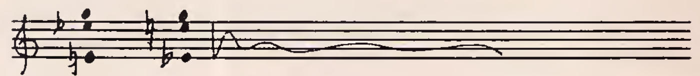
Onde :



Seul le second violon, en « remplissage », procède différemment, ayant deux N.R., **fa** avant le **la** bécarre ci-dessus. Ensemble :

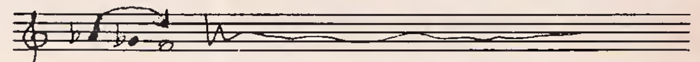


Restent les anacrouses d'« arsis » en double croches. Le **sol** supérieur formant pédale, la base de son harmonie sera l'accord de tierce majeur-mineur (fréquent notamment chez Bartok) dont la disposition variera en

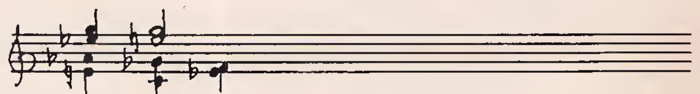


pour obtenir une ondulation linéaire intérieure.
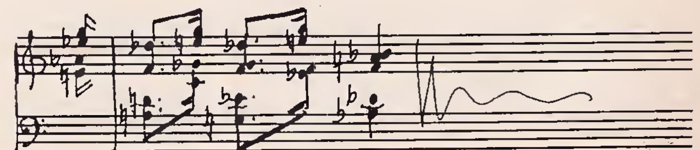
L'alto anticipant sur la ligne d'ondes de la **thésis**



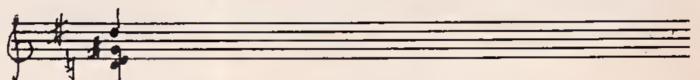
l'ensemble des **arsis** deviendra, avec une broderie **do** au violoncelle :



et l'ensemble s'entendra :



Mon arc-en-ciel d'amour (p. 6) suit lui aussi la ligne vocale, à laquelle la prosodie : 2 croches-triolet de croches-noire au lieu de triolet de croches-2 croches-noire donne une remarquable envolée vers la montée du mot **amour** (qui se reproduira mesure suivante). L'accord préparé est ici celui du deuxième « amour » qui, se résolvant sur le **la majeur** de



Chantez, apparaît comme un dérivé de l'appoggiature de V chère à Chabrier :

(Gwendoline, prélude du II[e] acte)

ex. transposé.



Avec la phrase finale, **Chantez, lancez l'auréole d'amour,** s'installe un **la majeur** diatonique (accords parfaits à sixtes ajoutées) dont la simplicité harmonique provoque un effet de contraste extrêmement émouvant ; d'abord sur l'invitation joyeuse « chantez », dont la prosodie, comme souvent chez Arthur Honegger, accentue expressivement la première syllabe ; puis, après une montée évocatrice en

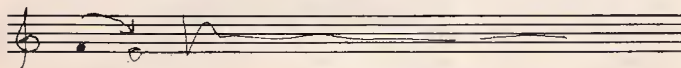
quartes et sixtes (modèles chez P. Dukas, maître de Messiaen) qui évoque visuellement le geste de lancée, de souples mouvements mélodiques entourent de tendresse le mot **amour,** préparant pour la première fois dans l'œuvre l'atmosphère pentatonique qui s'y épanouira par la suite. Messiaen ici retrouve le sens expressif traditionnel de diatonisme consonant, évocateur de paix et de joie (ici, d'amour confiant) s'opposant au chromatisme dissonant de la tension et des bouleversements (voir sur ce point notre cours sur **Tristan et Isolde).** Il découvre aussi la valeur expressive de l'intervalle mélodique de sixte descendante, fort peu employé auparavant si l'on excepte le précédent peu avouable du grand air de **Louise** (nous l'avions nous-même traité de façon très voisine dans une musique de scène de 1942, reprise plus tard dans notre opéra **Thyl de Flandre,** notamment au Ve acte).

Harmoniquement parlant, l'accord intermédiaire du « Mon amour », plus lent et très tendre, est un exemple des **accords de broderie** dont parle Gustave Lefèvre en 1885 dans son traité d'harmonie de l'école Niedermeyer, et dont l'emploi par Schönberg dans sa mélodie op. 1 a motivé de la part de René Leibowitz une page entière d'exclamations admiratives ; il les eût sans doute rengaînées hâtivement s'il avait su que l'exemple donné par Lefèvre (et fort voisin de Schönberg) n'était autre que le **Prélude du Déluge** de Saint-Saëns...

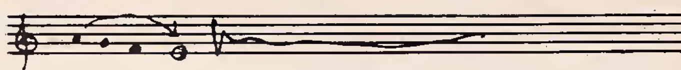
La méditation du chœur, qui demeure immobile sur un accord de sous-dominante, prolongé au vibraphone), pp., est interrompue sur un plan harmonique et sonore différent par un chant d'alouette assez développé au piano, mais cette fois, par contraste ff. — réponse de Jésus qui « chante en moi » à mon appel —, désormais victorieusement. Une lente coda, « très tendre », achève l'invocation, avec l'audace d'une résolution de tonique en accord parfait sans mélange.

Après l'« antienne », le « psaume » (p. 9). La technique d'écriture est ici différente : nous quittons le domaine de l'harmonie raffinée et expressive pour aborder celui des constructions élaborées en superpositions architecturales plus ou moins artificielles ; leur valeur harmonique reste très secondaire et il serait vain de l'analyser selon les mêmes principes, car on ne les « entend » plus de la sorte. Il s'agit désormais moins d'« accords » que de mouvements linéaires traduits en notes, pour lesquels Messiaen, en vue de choisir les sons à employer, fera souvent appel à ses « modes à transpositions limitées ».

A la base de la construction, la « psalmodie » vocale, construite à partir d'une corde de récitation **mi.** Cette corde est traitée, selon le principe du système grec (faussement appelé « dorien » par l'école de Gevaert), c'est-à-dire comme une tonique tirant vers elle par mouvement descendant avec une « cadence mélodique » à valeur conclusive, soit en



diatonique



soit en chromatique

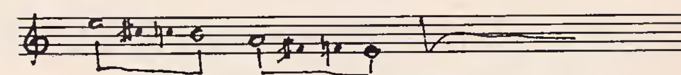


(l'enharmonique avec ses quarts de ton est ici exclu).

Naturellement, Messiaen « interprète » le principe. A la cadence **fa-mi,** il ajoute une autre cadence

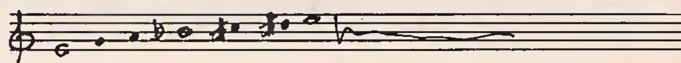


qui satisfait son amour du **triton,** et sans perdre de vue l'échelle chromatique

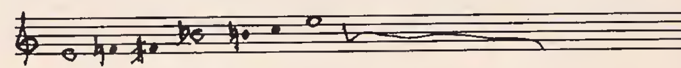


il la complètera, on verra comment en se servant de ses « modes à transposition limitée ».

La 1re phrase **(ce oui...),** répétée symétriquement par la 2e **(mélodie...),** prolonge sa psalmodie par une volute-broderie montée-descente qui met en valeur la cadence de triton avec une apparence de 7e diminuée qu'il ne faut pas trop prendre à la lettre et un décalage rythmique d'appui qui permet à l'auteur d'appliquer sa théorie de la « valeur ajoutée ». Le centre **(D'un baiser)** reprend en écriture fictive marquée par des syncopes le rythme de la vocalise, décalé d'une double croche la seconde fois **(dépasse...)** sur une échelle descendante à double structure. La première incise descendante, **(d'un baiser votre main)** qu'on retrouvera en montant plus loin **(paysage divin)** établit une échelle

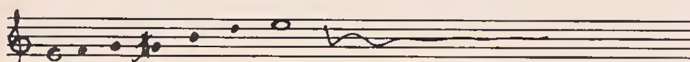


qui, bien que non cataloguée dans le traité de Messiaen, n'en est pas moins, dans son optique, un « mode à T.L. » (2 × 3.2.1). Changement d'échelle pour la 2e partie de la phrase **(dépasse...)**



soit l'échelle du 5e mode T.L. en 6e transposition (2 × 1.4.1, ici en disposition 1.1.4) qui rappelle de près le chromatique grec ancien. La dernière descente, qui s'oppose figurativement à la montée précé-

dente pour traduire le « renverse-toi dans l'eau » du texte, adopte une autre échelle

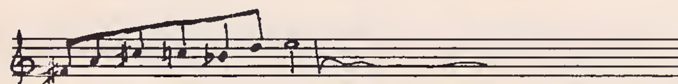


qui n'est plus cette fois à T.L. La prosodie serait assez peu naturelle si on tenait compte des barres de mesure : celles-ci sont à négliger ; la pseudo-syncope de « dans l'eau », inexplicable comme telle, est en réalité un « ajout du point » retardant par élan la dernière syllabe sans s'occuper de l'appui de mesure.

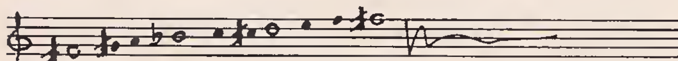
A cette trame vocale centrale se superposent successivement plusieurs plans indépendants, sans unité harmonique ou rythmique entre eux. D'abord un groupe piano-célesta, secondé par la percussion et des cordes discrètes (pizzicati et trilles), en prélude-interlude de chaque verset ; d'abord une volute d'harmonie peu distincte, de rythme



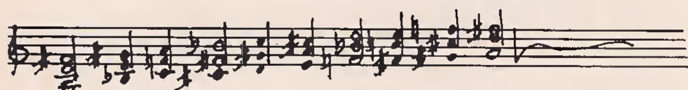
puis un « écho de lumière » en croches, où se devine la mélodie déformée du **Credo** grégorien



binôme répété deux fois. Il est accompagné, à la main droite, jusqu'aux deux dernières notes non comprises, en quartes et sixtes parallèles modifiées selon un mode à T.L. 3 × 2.1.1 (3e mode en 3e transposition)



d'où on extrait, en recopiant chaque note du mode à la suite à partir de l'accord initial, les « quartes et sixtes » ci-après :



La main gauche procède indépendamment, selon un T.L. 2 × 1.1.3.1 ; soit mode 4, transposition 6

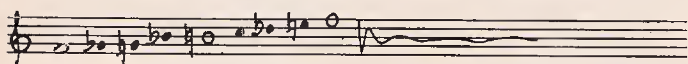
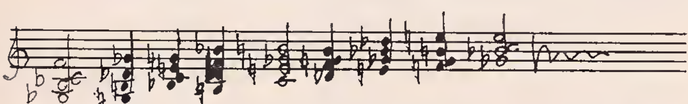
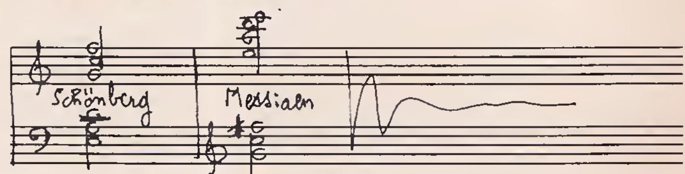


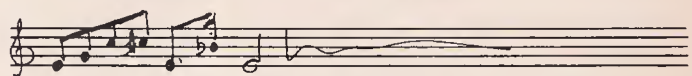
Table des accords parallèles, rédigée comme précédemment :



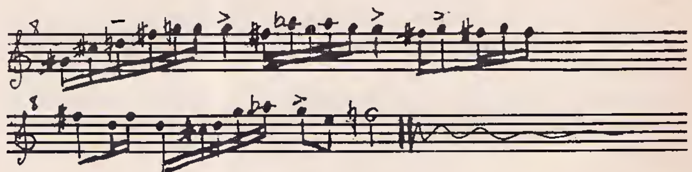
Cette table est utilisée pour les premiers accords, puis le parallélisme devient moins automatique en s'approchant de l'accord d'arrivée, le seul qui aît une véritable valeur harmonique. Il est directement issu par renversement, de l'accord par quartes justes superposées que Schönberg avait expérimenté dans sa **Kammersymphonie** de 1906 :



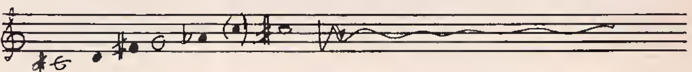
mais il est aussi l'accord parfait amplifié de II-VI et de l'harmonique 11 que Messiaen décrit comme tel dans son traité, et c'est à ce titre qu'il s'accorde en consonance avec la volute vocale



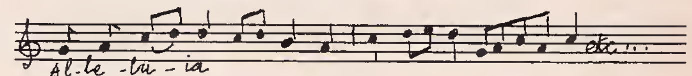
où le do dièse n'est qu'échappée mélodique et le si b harmonique 7 sous-entendu dans l'accord. A partir du second verset, un 3e plan se surajoute : violon solo, isolé en registre suraigu. Sa mélodie, aux accents indépendants (l'auteur insiste pour qu'ils soient « bien observés ») évoque un alleluia de plain-chant aux intervalles déformés(nous rétablissons le rythme tel qu'il serait écrit sans les barres de mesure) :



A l'exception des deux dernières notes, l'échelle est celle du 5e mode T.L. (2 × 1.4.1.) en 2e transposition (le do bécarre n'est pas employé) :



Il ne semble pas s'agir de transposition littérale d'un alleluia précis, mais on reconnaît aisément l'air de famille avec certains d'entre eux, tel l'alleluia de la semaine de Noël (2e ton) :



La mélodie une fois achevée est reprise identique sans se préoccuper des barres de mesure avec qui elle ne coïncide pas, puis continuée avec diverses variations.
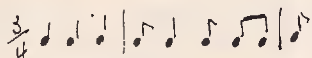
La page 11 **(d'un baiser...)** offre une disposition très étudiée, qui sera répétée p. 16 (Que le ciel parle en moi...). Tandis que le violon solo continue son alleluia sans se préoccuper de ce qui l'entoure, la

main droite du piano, soulignée par le vibraphone, présente un dessin en accords parallèles dissonants selon un dessin rythmique 3/4 3 fois répété ; comme



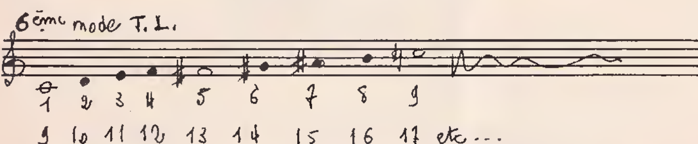
il déborde d'une croche les 2 mesures pleines, il se trouve décalé d'un demi-temps la 2e fois, d'un temps la 3e. Une 4e est ébauchée, mais s'interrompt peu après, le temps fixé pour le jeu étant écoulé.

La main gauche du piano, soutenue par des pizzicati de seconds violons et altos et ponctuée des grenailles de maracas, présente, en partant 1/2 temps plus tard, un rythme placé en constant décalage

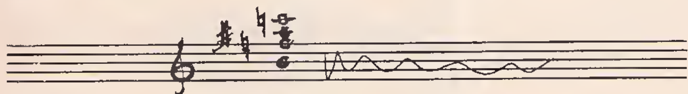


(d'où son écriture avec force syncopes), mais où on peut reconnaître le précédent augmenté d'un point à chaque valeur (il n'a le temps de se faire entendre que 2 fois). C'est un procédé que Messiaen a cru devoir cataloguer et enseigner sous le nom de « canon par ajout du point », bien que sa valeur auditive soit assez contestable ; il est presque impossible de percevoir le rapport d'un rythme à l'autre.

Harmoniquement parlant, ce canon est conduit par une série d'accords parallèles où dominent les 9e le plus souvent mineures (9e mineures et 7e majeures sont devenues l'un des plus redoutables poncifs actuels) dont le choix des notes ne se justifie pas par l'harmonie classique, mais par référence à l'échelle 2 × 2.2.1.1.

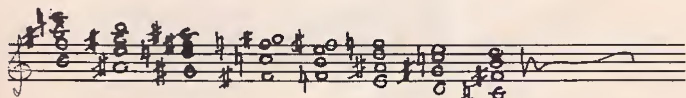


On voit ici le procédé de Messiaen. Soit un accord de départ



formé des notes 8.4.7.9 (ou leurs redoublements) ; les accords parallèles seront ceux dont chaque note est sur le tableau à même distance des autres que celles du modèle : après 8.4.7.9., nous aurons 7.3.6.8., puis 6.2.5.7. etc.

Ou, si l'on préfère dresser une table de mode d'emploi :

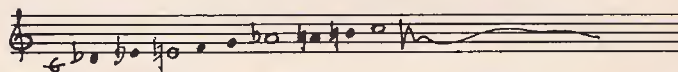


Il nous a suffi, pour dresser cette table, de descendre la gamme modale pour chacune des voix à partir de chaque note de l'accord initial.

Le résultat, si fortuit soit-il harmoniquement, sera accepté tel quel : tous les accords de la partition se retrouvent sur le tableau ci-dessus.

Comme Messiaen conserve habituellement par principe l'orthographe dictée par son mode, nous comprenons pourquoi si souvent chez lui les altérations ont des orthographes déconcertantes (ex. ci-dessus : fa bécarre - la dièse).

De la même manière, la main gauche bâtit son canon rythmique sur une ligne mélodique différente tirée d'un autre mode à T.L., 3 × 1.2.1., soit

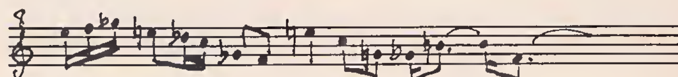


ou 3e mode.

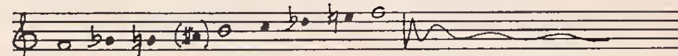
On voit combien l'écriture d'une page de ce genre est différente de ce que nous avons analysé précédemment. De plus en plus, dans sa carrière, Messiaen juxtaposera ces deux aspects opposés de sa démarche musicale, et consciemment ou non se servira du second comme alibi auprès des Jeunes Turcs, prompts à lui reprocher une sensibilité qu'ils récusent, et qu'il semble malheureusement de plus en plus disposé à leur sacrifier. Encore avons-nous ici, par la psalmodie et la courbe mélodique des alleluias, un fil conducteur auditif efficace qui ne sera pas toujours conservé dans les compositions ultérieures.

Aucun élément vraiment nouveau n'apparaîtra plus désormais au cours de la 1re « liturgie ». Le plan musical suit le plan littéraire A B^1 B^2 B^1 B^2 A sans se préoccuper des indices de B, soit A B B B B A. Nous entendrons donc 4 fois la « psalmodie » B, avec reprise du texte des deux versets, puis reprise de l'« antienne » A. La partie vocale sera absolument identique, les seules variantes affectant l'orchestre. Tel sera du reste le principe de structure adopté tout au long de l'ouvrage.

Le second verset B^2 **(louange de la gloire,** p. 12) ne diffère du premier que par l'alleluia du violon solo. Celui-ci ne cesse pas avec B^1 et se prolonge sous B^2 en addition au modèle B^1. Après le 1er vers, là où elle entrait sous B^1, elle se poursuit et c'est une nouvelle mélopée qui entre à sa place, aux ondes Martenot jouées au clavier avec l'indication « timbre nasillard, clarinette d'Orient ». A la manière orientale, elle brode en effet de multiples variations, s'achevant par une retombée uniforme de triton, autour d'un schéma



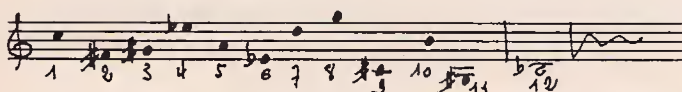
échelle du mode T.L. n° 4, 6e transposition



avec de temps à autre quelques échappées hors des notes modales, p. ex. p. 16 (2e mesure).

Ces deux mélopées (violon solo et ondes) entrecroisées dans l'aigu au milieu du cliquetis des pizzicati, célesta, piano, vibraphone, percussions, se poursuivront jusqu'à la fin du 4e verset, chaque fois en combinaison différente, tout le reste demeurant identique.

Reprise finale de l'« antienne » A, elle aussi identique à son modèle, à l'exception d'un contre-chant de célesta s'ajoutant au chant d'oiseau au piano. Il est formé de variations, à rythme différent, sur une formule mélodique immuable dont les sons se voient groupés en cellules variables, l'ordre étant toujours le même à l'intérieur d'une cellule, mais celle-ci se succédant dans des limites variables, avec de fréquentes reprises. On décèle ici l'influence de la série de Schönberg, mais mitigée encore et peut-être plus proche des « constellations » de Josef-Matthias Hauer, le véritable inventeur de la série, que de Schönberg lui-même. La formule a bien 12 notes, mais deux d'entre elles sont répétées (sol dièse et mi b) et il en manque deux **(mi** et **fa)** pour satisfaire aux règles du petit jeu de société que constitue la composition sérielle. De plus la dernière, **si b,** apparaît « hors série » et n'est employée qu'en conclusion. La formule est la suivante :



Exemples d'utilisation (non compris les répercussions de notes répétées) :

Séquence 1 : 1-5, 3-9, 1-8, 12
Séquence 2 : 4-8, 7-11, 1-5, 7-11 (9)
1-8, 12

Harmoniquement parlant, le résultat est confus, mais la sonorité cristalline du célesta se mariant au piano très aigu produit un cliquetis sonore très lumineux, analogue à celui des gamelangs javanais, déjà recherché dans le mélange piano-harpe par d'Indy (symphonie cévenole, 1886) ou piano 4 mains et triangle par Saint-Saëns (finale de la 3e symphonie avec orgue, 1886). Par contre, les deux ouvrages célèbres de Bartok, Musique pour cordes, célesta et percussions (1936) et Sonates pour 2 pianos et percussions (1937) étaient traités dans un esprit différent. Quant à l'emploi approximatif de la série, il n'a ici qu'une valeur de remplissage accessoire, non de structure fondamentale : il constitue seulement, si l'on peut dire, un « truc » commode pour déterminer facilement les notes à employer dans un contexte sans valeur harmonique, au surplus en un arrière plan assez secondaire. Nous retrouverons la série dans le même emploi dans la 3e Liturgie.

Celle-ci s'achève, par contre, sans aucun « brouillage », par le plus court « très tendre » qui terminait déjà le refrain dans sa première présentation, dans la simplicité audacieuse d'un accord de **la majeur** sans travestissement, que le vibraphone répercute longuement.

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES
12, avenue Sœur-Rosalie - PARIS - 13e
Tél. 331-29-07

Si vous avez besoin pour votre enseignement d'un ouvrage conçu selon les principes de la pédagogie moderne

choisissez de

PAUL PITTION

Le NOUVEAU LIVRE de MUSIQUE et de CHANT

classe de quatrième .... **6,60 F**
classe de troisième .... **8,00 F**

un ouvrage entièrement nouveau
le manuel que vous attendez



à paraître fin juin
du même auteur :

LIVRE UNIQUE de MUSIQUE et de CHANT

classe de sixième .... **4,65 F**
classe de cinquième .... **5,30 F**

un enseignement complet de la musique
des centaines de milliers d'exemplaires vendus



à paraître fin avril
PAUL PITTION

L'ART d'APPRENDRE, d'ENSEIGNER et de CONDUIRE la MUSIQUE

un livre complet, pratique, efficace
qui répond clairement à toutes les questions
de ceux qui sont préoccupés
par l'enseignement de la musique

une réalisation originale
un guide sûr pour les pédagogues

Demandez notre catalogue général

Après les conclusions du Congrès de Dijon (Juillet 1968), à l'instigation du Conseil International de la Musique et de l'I.S.M.E., la Section Française de l'I.S.M.E. organise une série de séminaires internationaux sur le thème :

A LA RECHERCHE D'UNE PÉDAGOGIE POUR L'ÉDUCATION MUSICALE DANS L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL

Démonstrations de différentes méthodes - Discussions sur les principes fondamentaux - Concerts.

Les buts poursuivis sont :

a) Connaître les différentes méthodes,

b) en analyser les différents éléments,

c) comparer leur valeur pédagogique,

d) dégager une synthèse permettant de renouveler l'Enseignement musical.

Séminaire des vendredi 9, samedi 10 et dimanche 11 mai 1969 en présence de Carl Orff

avec la participation de :

Mesdames et Messieurs les Professeurs Elisabeth Szonyi (Hongrie) ; Anna Lachertowa (Pologne) ; Egon Kraus (Allemagne) ; Siegfried Borris (Allemagne) ; Jos Wuytack (Belgique) ; Jan Hanus (Tchécoslovaquie).

Ont été choisies pour ce premier séminaire :

Les méthodes Orff et Kodaly

avec la participation de groupes formés exclusivement d'élèves de l'enseignement général.

Démonstration de la Méthode Orff :

« Ons Dorado » de Bruges, dirigé par le Prof. Paul Hanoulle (Belgique) ; « Knabenchor Hannover », dirigé par le Prof. Heinz Hennig (Allemagne) ; « Lycée Marseilleveyre » de Marseille, dirigé par Christine Prost et le Prof. Jos Wuytack.

Démonstration de la Méthode Kodaly :

« C.E.S. de Meudon-la-Forêt », classe de 5e dirigée par Mlle Ribière Raverlat. Démonstration d'un cours d'Education Musicale équivalent à une adaptation de la Méthode Kodaly intégrée à l'Enseignement général français.

Chaque présentation sera suivie d'un débat. L'O.R.T.F. apportera sa collaboration.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES.

Dates :

Vendredi 9 mai et samedi 10 mai, de 9 h à 12 h et de 14 h à 18 h.

Dimanche 11 mai de 9 h à 12 h.

Lieu :

Centre International de séjour - 6, av. Maurice-Ravel - Paris-XIIe.

Inscription :

Pour les membres de l'I.S.M.E. et ceux de l'A.P.E.M.U.: **10 F.**

Pour les autres participants : **15 F.**
à verser : **par chèque bancaire** libellé à l'ordre de l'I.S.M.E. et adressé au siège de la Section Française, 175, rue St-Honoré - Paris-1er,
par virement postal, trois volets adressé au siège de la Section Française et libellé à l'ordre du Crédit Lyonnais de Dijon (CCP 515 Dijon) en portant au dos du virement « Pour le compte de l'I.S.M.E. n° 36.50.105 « G ».

Le versement devra accompagner le bulletin d'inscription joint.

Hébergement :

En nombre limité au Centre International de Séjour, av. Maurice-Ravel (chambre à 1 ou 2 lits : 13,50 F avec petit déjeuner).

En raison du petit nombre de chambre, les réservations pour l'hébergement seront faites dans l'ordre d'arrivée des inscriptions.

Repas :

Pourront être pris au Centre International pour les personnes hébergées au Centre pour 8,00 F environ (spécifier sur son inscription si les repas seront pris au Centre).

Concerts :

Les vendredi soir et samedi soir. Le programme détaillé des concerts ainsi que les horaires seront communiqués aux participants le vendredi 9 mai.

Les professeurs relevant de l'Education Nationale doivent faire une demande par voie hiérarchique au Rectorat pour obtenir une dispense de leurs cours pendant la durée du séminaire et en adresser le double à la section française.

LES RÉFLEXES MÉLODIQUES CHEZ LES ENFANTS DE DIX A DOUZE ANS ET LEURS CONSÉQUENCES PÉDAGOGIQUES

par Alain LIEUZE

Professeur d'Education Musicale au Lycée M. Berthelot, Saint-Maur

2e Partie

DEROULEMENT ET RESULTATS DE L'EXPERIENCE

I. - Eléments de l'étude.
II. - Exécution et contrôle des tests.
III. - Résultats comparés des progressions.

I. - ELEMENTS DE L'ETUDE.

L'étude a été faite pendant l'année scolaire 1962-1963 sur une population de 111 enfants fréquentant la classe de sixième d'un établissement mixte de la région parisienne. La répartition par sexe présente 38,3 % de garçons et 61,3 % de filles. Les enfants sont répartis en 3 groupes, A, B, et C, correspondant à 3 classes de l'établissement. La progression appuyée sur les accords parfaits est confiée au groupe A, celle du cycle des quintes au groupe B et la progression « mixte » au groupe C. Il est indispensable de comparer ces 3 groupes afin de juger de la valeur des résultats obtenus respectivement dans chaque groupe à la fin de l'étude. Ces comparaisons sont poussées aussi loin que possible dans les domaines qui semblent pouvoir influer sur le comportement musical des élèves. Les confrontations portent sur la répartition par sexe, sur l'âge moyen, sur le niveau scolaire général établi d'après les notes d'aptitude fixées par les professeurs des autres disciplines scolaires, ainsi que sur le niveau de culture musicale (acquis solfégique avant la sixième, participation à la chorale, pratique instrumentale et possession d'une discothèque). Les estimations comparatives s'appuient sur des procédés employés par les statisticiens, en particulier la méthode dite de « l'information » (voir bibliographie : F. Bacher) et l'étude des histogrammes (voir bibl. Ehrlich).

Les conclusions sont les suivantes :

— entre les groupes A et B il n'existe aucune différence significative ;

— les groupes A et C ne peuvent être jugées comparables par suite d'une différence de niveau scolaire et de la proportion d'élèves ayant la pratique du chant choral (l'avantage revenant au groupe C).

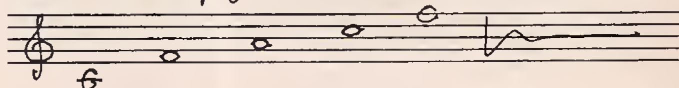
— les groupes B et C ont des caractéristiques d'âge et de niveau scolaire assez divergeantes pour qu'il ne soit pas permis de les comparer sans précautions. En définitive toutes les comparaisons sont autorisées entre A et B alors que le groupe C ne peut être confronté avec les deux autres que sous certaines réserves.

II. - EXECUTION ET CONTROLE DES TESTS.

Pendant la durée de l'expérience, le microphone est disposé au fond de la salle de classe et dissimulé derrière la corniche d'une armoire. Le magnétophone est caché dans le bureau du maître qui peut le déclancher à l'insu des élèves. Selon les témoignages individuels recueillis en fin d'expérience, aucun enfant ne s'est rendu compte de l'enregistrement.

Pour chaque épreuve de contrôle les élèves chantent collectivement un certain nombre de séquences mélodiques. Celles-ci ne sont pas écrites d'avance au tableau, ni sur des feuilles individuelles, car la lecture anticipée et réfléchie pourrait fausser le réflexe instinctif. C'est pourquoi le maître se borne à désigner, à l'aide d'une baguette, les notes de la structure à l'étude, préalablement dessinée au tableau.

Structure d'arpège :



Le maître a préparé sur une partition les séquences différentes qu'il compte faire exécuter par la classe. Il indique la note à chanter par le déplacement rapide de sa baguette sur le tableau noir, puis il reste sur cette note le temps d'une seconde environ avant de passer à la suivante.

Les tests de contrôle correspondant à chaque stade d'évolution se sont étalés du mois de décembre au mois de mai.

Chaque batterie de tests est soumise au contrôle de 3 examinateurs qui sont des professeurs d'éducation musicale expérimentés ; ils enseignent depuis plusieurs années dans des classes analogues à celles qu'ils ont à contrôler. Ainsi, les capacités musicales et l'expérience pédagogique des examinateurs confèrent à la correction des tests des garanties suffisantes sur la rigueur de la justesse exigible dans le milieu scolaire.

Chaque examinateur contrôle isolément les épreuves. Les enregistrements sur bandes magnétiques sont passés aussi souvent qu'il est nécessaire. Pour signaler les fautes, les correcteurs disposent de signes conventionnels différents suivant qu'il s'agit de déviations ou de substitutions ainsi que pour caractériser l'aspect plus ou moins collectif des erreurs.

III. - **RESULTATS COMPARES DES PROGRESSIONS.**

a) Continuité de chaque progression.
b) Stabilité des structures d'étude.
c) Structures préférentielles.

a) CONTINUITE DE CHAQUE PROGRESSION.

1) **Progression appuyée sur les accords parfaits.**
Les batteries de contrôle des différents stades accusent des réussites variables :

	% de bonnes réponses
— 1er stade (structure d'arpège)	74,2
— 2e stade (structure mélodique : enchaînement harmonique tonique dominante) .... Les résultats de la première expérience étant mauvais, la batterie a été reprise derechef avec indication des deux premières notes de chaque formule.	
1re série	41,5
2e série	62,5
— 3e stade (pentacorde)	67,1
— 4e stade (échelle hexatonique) ...	44,9

Cette progression ne présente donc pas une graduation régulière.

2) **Progression appuyée sur le cycle des quintes.**
Les batteries de contrôle des différents stades donnent des résultats assez satisfaisants :

	% de bonnes réponses
— 1er stade (échelle tétratonique) : Ce stade est soumis à une double série série de tests : Dans la première les séquences s'appuient sur la division de l'octave DO-FA-do (quarte + quinte) ; Dans la seconde elle s'intègre dans la division FA-do-fa (quinte + quarte).	
1re série	73,8
2e série	58
— 2e stade (pentacorde)	76,4
— 3e stade (échelle pentatonique) ..	73,4
— 4e stade (échelle hexatonique) ...	57

Cette progression offre donc une certaine continuité.

3) **Progression « mixte ».**
A part la première batterie de tests. aux caractères particuliers, les résultats accusent des réussites satisfaisantes.

	% de bonnes réponses
— 1er stade (dans la structure d'ar pège, recherche du pôle d'attraction déterminant la division de l'octave). Ce premier stade nécessite deux séries de tests, la première se référant à FA, la seconde à DO.	
1re série	86,4
2e série	35
— 2e stade (structure mixte)	70
— 3e stade (échelle pentatonique) ..	67,5
— 4e stade (échelle hexatonique) ...	65,8

Cette progression offre donc une continuité satisfaisante.

La valeur absolue de ces résultats ne peut être prise en considération sans qu'intervienne le niveau des groupes. Les groupes A et B étant comparables, il est clair que la progression du cycle des quintes, affectée au groupe B donne de meilleurs résultats que celle des accords parfaits, confiée au groupe A. Quand au groupe C, mieux placé au départ par ses qualités intrinsèques, il ne réussit à s'imposer avec la progression « mixte », qu'au dernier stade. On ne peut donc par affirmer que la performance finale est imputable à la régularité de la progression plutôt qu'au niveau initial de ce groupe.

b) STABILITE DES STRUCTURES D'ETUDE.

Cette stabilité se manifeste dans la force de conjonction. On entend par là le fait que, dans une structure donnée (exemple : DO-FA-SOL-LA-do) les enfants n'éprouvent pas le besoin de meubler la quarte DO-FA, ni la terce LA-do ; autrement dit, pour ces enfants, ces deux intervalles ne sont pas disjoints mais conjoints, aussi faciles à réaliser qu'un intervalle de seconde.

Si la structure proposée à l'étude est naturelle, ses intervalles conjoints sont mieux réussis que ses intervalles disjoints. Les calculs donnent alors des résultats meilleurs pour les intervalles conjoints de la structure que pour l'ensemble de la batterie de tests.

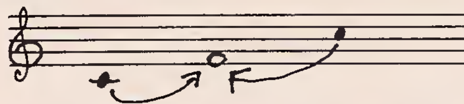
C'est ainsi que, dans la progression des accords parfaits, seule la conjonction d'arpège s'affirme nettement, avec, dans les épreuves du premier stade, 81 % de bonnes réponses. La progression du cycle des quintes ne témoigne une grande force de conjonction qu'avec l'échelle pentatonique (81,2 % de réussite) et l'échelle hexatonique (70,4 %). Quand à la progression « mixte », toutes les structures d'étude réalisent une force de conjonction : structure mixte : 78,4 %, pentatonique 79,7 %, hexatonique 77 %.

c) STRUCTURES PREFERENTIELLES.

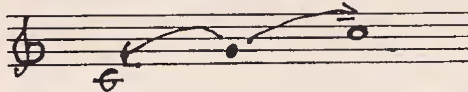
1) **Structures d'arpège :** Dans la progression des accords parfaits où elle est vivace au départ, la structure d'arpège ne se maintient pas dès qu'apparaissent des structures plus complexes. Cette conjonction d'arpège se referme sur elle-même sans possibilité de développement. Dans la progression du cycle des quintes, cette structure ne se manifeste pas du tout. Quant à la progression « mixte », l'arpège ne se maintient pas au-delà de la structure « mixte ». C'est pourquoi la connaissance préalable des accords parfaits ne semble pas fondamentale dans l'étude de la gamme diatonique.

2) **Structure ditonique** (DO-FA-do-fa).

On constate que la division de l'octave en une quarte + une quinte l'emporte dans les trois progressions sur la division quinte + quarte. Dans le premier cas, l'articulation de l'octave suppose un pôle unique central de référence qui est le centre de gravité de l'octave :



dans le second cas, deux pôles d'attraction homologues créent des divergences :



3) **Structure tritonique** (DO-FA-SOL-do-fa) **et tétratonique** (DO-RE-FA-SOL-do) : La première ne laisse pas de traces très profondes dans la progression du cycle des quintes et elle entre en lutte avc la structur d'arpège dans la progression mixte. Par contre, elle réapparaît ainsi que la structure tétratonique à l'occasion de l'étude des échelles pentatoniques et hexatoniques.

4) **Structure mixte** (DO-FA-SOL-LA-do) :

Proposée dans la progression du même nom, dès le deuxième stade, cette structure accuse une force de conjonction qui lui est propre et qui se maintient au sein du pentatonique. On remarque, en outre, qu'elle se révèle aussi dans le pentacorde étudié dans les autres progressions sous la forme DO-RE-MI-SOL.

5) **Le pentacorde.**

Eprouvé dans les progressions des accords parfaits et du cycle des quintes, il donne 67,1 % de réussite dans la première et 76,4 % dans la seconde. Les groupes étant comparables, il ressort nettement que le cycle des quintes donne de meilleurs résultats.

6) **Structure pentatonique.**

Proposé dans la progression du cycle des quintes et dans la progression mixte, cette structure réussit à 73,4 % dans la première, et 67,1 % dans la seconde. Mais les deux groupes d'élèves, respectivement B et C, ne peuvent être comparés, l'avantage revenant au groupe C. On est obligé de constater que la meilleure performance est réalisée par le groupe théoriquement le moins fort, mais on a vu précédemment que ce groupe donne pour l'échelle hexatonique des résultats moins solides.

CONCLUSIONS ET CONSEQUENCES PEDAGOGIQUES

Nous avons admis comme hypothèse de travail que les fautes de lecture pouvaient être imputées à des réflexes mélodiques plutôt qu'au hasard de l'étourderie ou de la mauvaise volonté. Sans ignorer les limites de l'expérience mais de manière à conserver les conditions d'ambiance de l'enseignement collectif, nous avons orienté nos observations sur les réponses de masse en soumettant trois groupes mixtes d'élèves des classes de sixième à des tests de contrôle selon trois progressions différentes et complémentaires.

Nous constatons une continuité satisfaisante de la progression mixte et de la progression du « cycle des quintes ». L'étude des accords parfaits n'entraîne pas la même régularité si bien que les résultats sont manifestement plus mauvais.

En dépit des différences de principes, les progressions n'ont pu empêcher les réflexes de se révéler avec une certaine constance dans les trois groupes. Mais ceux-là ne peuvent jouer que si les schémas mélodiques ne sont pas trop complexes, car l'on observe que les structures naturelles maintiennent difficilement leur force de conjonction au-delà de deux stades successifs.

La conjonction d'arpège est une réalité qui entraîne pour elle-même de bons résultats. Mais cette structure est **ego-centrique** et n'engendre pas de développement mélodique. S'il est normal que la progression du cycle des quintes n'accuse pas de conjonction d'arpège, il est par contre révélateur que les autres progressions, appuyées sur l'accord parfait, perdent cette force dès qu'apparaît la structure pentatonique, soit dans l'échelle pentatonique proprement dite, soit dans le pentacorde. En effet, les bons résultats de ce dernier sont à mettre au compte de la structure pentatonique qu'il renferme manifestement. L'accord parfait ne semble donc pas constituer un élément de base très profond ni très sûr dans la formation solfégique primaire puisqu'il n'est pas la source d'un développement mélodique en rapport avec les réflexes des enfants.

Les réactions spontanées trouvent un terrain plus favorable dans certaines structures d'étude émanant du « cycle des quintes » en particulier les échelles pentatonique et hexatonique. L'échelle ditonique est présente en début d'étude dans l'articulation dynamique de l'octave quarte + quinte d'abord, quinte + quarte ensuite. Cette articulation perd sa force de conjonction dans les structures complexes mais fournit à ces dernières le moule dans lequel elles se forgent. L'échelle tritonique se manifeste peu car la structure d'arpège crée une dualité ; elle peut néanmoins subsister comme vestige dans les échelles pentatonique et hexatonique.

Nous avons remarqué l'existence d'une structure dite mixte (DO-FA-SOL-LA-do) dans le pentacorde comme dans l'échelle pentatonique. Cette structure ne souffre pas de l'absence du stade tétratonique (DO-**RE**-FA-SOL). Si nous la considérons comme résultant du meublement de la tierce majeure de l'arpège, ce dernier devrait conserver sa force de conjonction. Or l'arpège ne maintient de force de conjonction que dans la structure mixte ; il la perd dans le pentacorde et le pentatonique. Si nous interprétons cette structure comme l'imbrication de l'échelle tritonique et de la conjonction d'arpège, la dualité des structures devrait créer une position d'équilibre : or, l'arpège l'emporte dans la structure mixte. Nous pouvons alors l'expliquer comme le point de rencontre de trois conjonctions fortes isolément mais contradictoires : conjonction ditonique, conjonction d'arpège, conjonction tritonique. Suivant

le contexte musical, une de ces structures se trouve favorisée et suscite de bons résultats.

Cette structure mixte ouvre la voie non pas au pentacorde mais à l'échelle pentatonique : cela explique que les structures tétratoniques n'ont pas l'occasion de se manifester isolément et que leur existence se révèle dans l'échelle pentatonique en donnant à la tierce mineure une signification d'intervalle conjoint.

Enfin, l'échelle hexatonique prouve encore de nos jours sa stabilité. Elle conserve très vivaces les structures pentatoniques articulées suivant les deux divisions de l'octave.

***

De l'expérience qui vient d'être faite peuvent être tirés quelques principes pédagogiques avec toute la circonspection qui s'impose.

L'accord parfait est un phénomène surajouté au langage musical spontané des enfants de dix à douze ans. Pour réelle que soit son existence, elle n'anéantit pas le fonds traditionnel des structures préheptatoniques.

Les premiers stades du « cycle des quintes » ne subsistent à cet âge qu'à titre de vestiges mais les échelles pentatonique et hexatonique sont des supports encore vivaces de leur langage.

L'influence du contexte harmonique confère à la structure mixte une faveur toute particulière.

Quel que soit le stade d'acquisition, seule les deux dernières structures étudiées soutiennent une force de conjonction autonome. Il appartient donc à la pédagogie de maintenir le souvenir des structures de base tout au long de la progression.

L'arpège, le pentacorde et la gamme diatonique appartiennent en fait à l'échelle heptatonique et supposent donc l'assimilement des stades antérieurs. Chanter la gamme d'un bout à l'autre n'est certes pas chose difficile ; mais c'est faire le contour de l'enveloppe, le corps de langage est au-delà, dans les structures encastrées et dépendant les unes des autres. Passer outre, c'est courir le risque de n'être compris que des plus doués qui perçoivent intuitivement les rapports des sons.

Les méthodes les plus courantes sont excellentes pour les enfants à l'intelligence musicale vive. Mais les élèves moins favorisés ne sont-ils pas ceux qui ont le plus besoin de la sollicitude du maître ? C'est pourquoi nous avons tenté d'éclaircir le problème des fautes. Sans doute les réflexes mélodiques ne sont pas tous expliqués par les préférences de structure : les risques d'erreurs ne sont pas réduits à zéro mais ils sont significativement diminués.

P.S. — En application de ces principes, et sans perdre de vue les exigences du programme officiel, nous avons élaboré une méthode de solfège à l'usage des classes de l'enseignement du second degré.

Pour la classe de 6e vient de paraître sous notre plume :

SOLFEGGIETTO

(Propriété de l'auteur, 7, avenue de Marinville, 94 - Saint-Maur.) Prix : 4 F. Spécimen gratuit sur demande.

EDITIONS HENRY LEMOINE
17, rue Pigalle - PARIS-IXe — BRUXELLES - 37, bd du Jardin-Botanique

Soixante-dix ans après Gabriel Parès
(A paraître en juin 1969)

NOUVEAU TRAITÉ D'ORCHESTRATION

à l'usage
des harmonies, fanfares et musiques militaires
par
DESIRE DONDEYNE et FREDERIC ROBERT

Un volume de 380 pages contenant plus de 200 Exemples musicaux en partition d'œuvres originales classiques et modernes.

Appréciations :

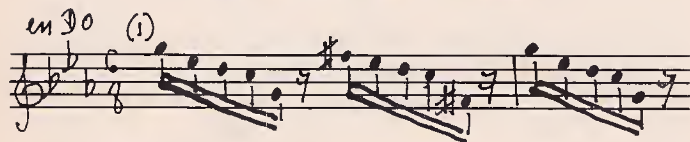
Mettre à la disposition de tous l'un des aspects le plus répandu et le moins connu de l'art musical : les musiques d'harmonie, voilà quelle était la gageure qu'ont réussie Désiré Dondeyne et Frédéric Robert... C'est la une remarquable contribution à l'histoire vivante de la musique.
Marcel Landowski.

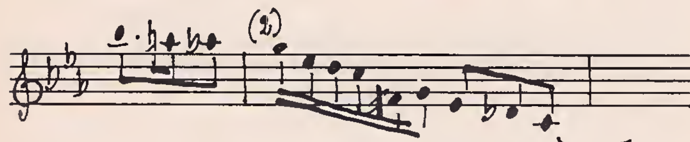
... Félicitons le chef d'orchestre et le musicographe de leur courageuse tentative... On souhaite à ce bel effort tout le crédit et le succès qu'il mérite.
Norbert Dufourcq.

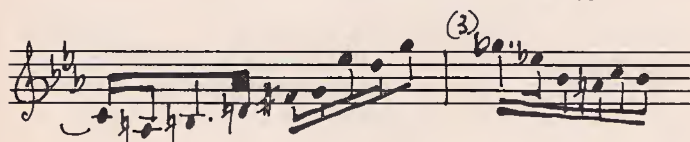
EXAMENS ET CONCOURS

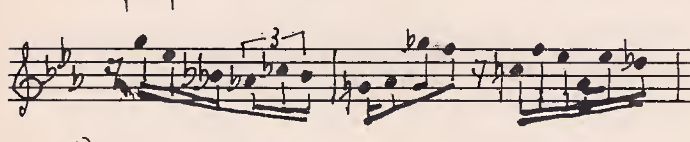
EPREUVES 1968

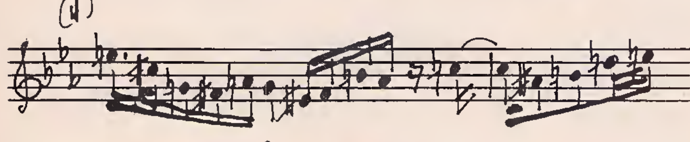
C.A.E.M., 2e Partie - Dictées

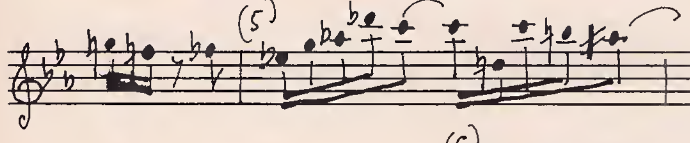


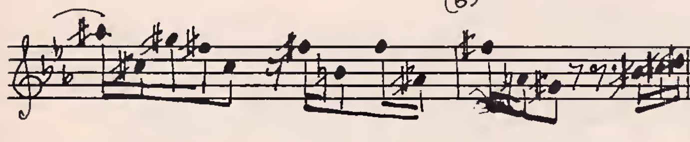


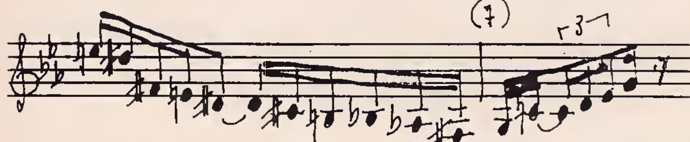




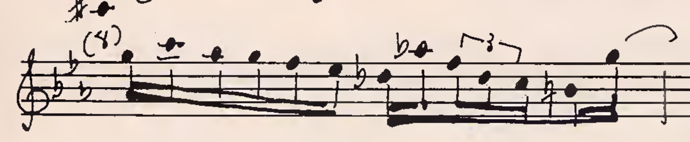


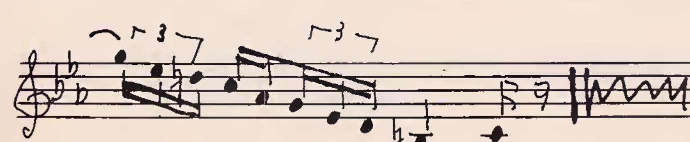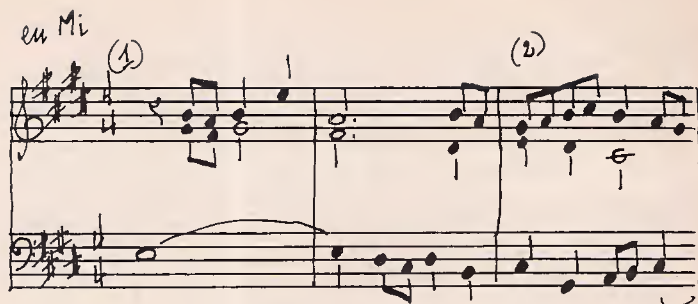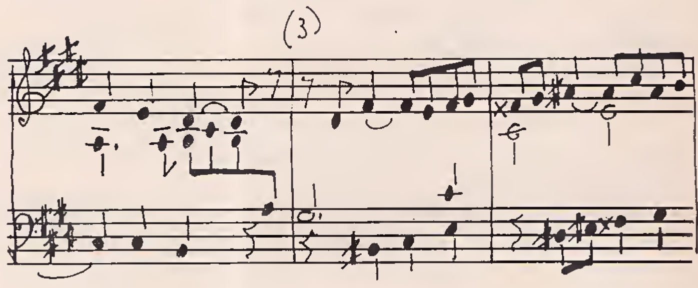






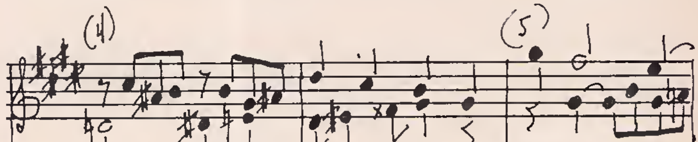


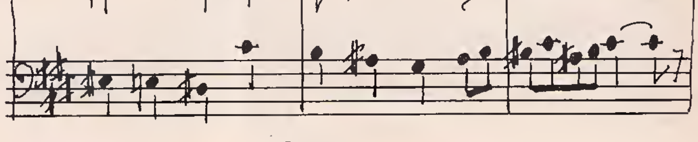


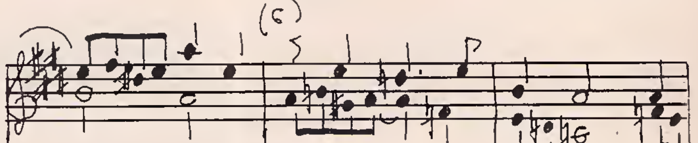


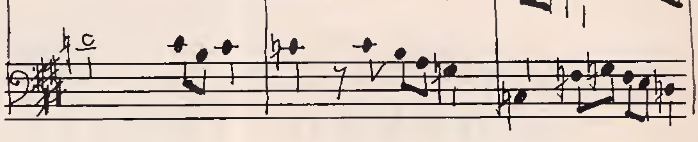


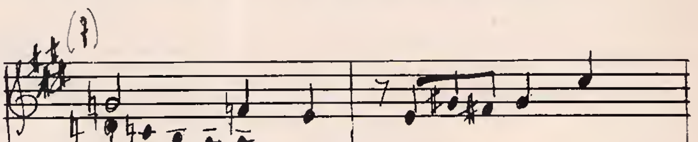


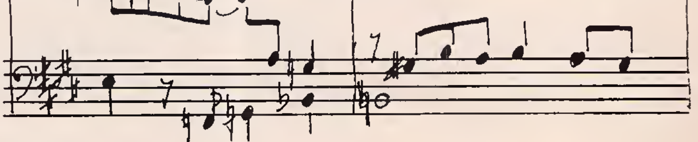


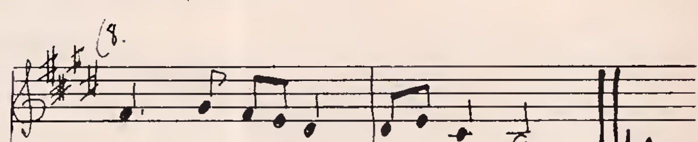


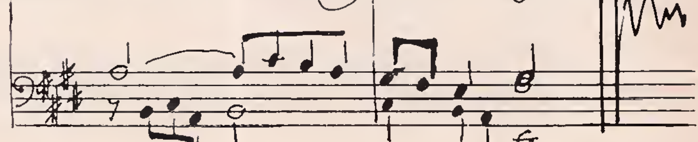












ENSEIGNEMENT MUSICAL

A. LEVALLOIS - **MUSIQUE A TRAVERS CHANTS**

Enseignement progressif de la Musique par les textes en trois volumes, illustrés par **G. Beuville.**

Vol. I .... **11,70 F**

AUCLERT-LEVALLOIS - **LE SOLFEGE DANS LES CHANTS DE FRANCE**

L'album .... **9,25 F**

100 Exercices élémentaires et progressifs à 2 voix sans accompagnement en clé de sol. Deux albums abondamment illustrés par G. Beuville.

J. JAMIN - **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

Nouvelle édition - 208 pages .... **7,20 F**

100 pages d'illustrations - Index alphabétique - Index chronologique
Une Histoire de la Musique de grande diffusion - Très abondante **iconographie :**
portraits, instruments, opéras dans les plus récentes présentations.
Complément indispensable des **Solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique.**

MANOUVRIER - **SOLFEGE POLYPHONIQUE**

Pour l'initiation au chant choral et à la musique instrumentale d'ensemble.

Vol. I et II - l'un .... **7,15 F**

CHEVAIS - **ABECEDAIRE MUSICAL**

(1er livre de l'élève). 2 cahiers : 1er cahier .... **4,00 F**
2e cahier .... **3,40 F**
Trois disques 17 cm, 33 tours en une pochette .... **32,65 F**

Nouvelle édition refondue et enrichie par **S. Sohet-Boulnois,**
Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris.
Eléments originaux conservés. Exercices et nombreux chants nouveaux rendant la progression encore plus facile.

CHEVAIS - **SOLFEGE SCOLAIRE**

2 volumes, chacun .... **7,15 F**

Révision du **célèbre ouvrage utilisé à millions d'exemplaires**
par **A. Levallois,** Professeur d'Education Musicale de l'Université.
Nombreux chants nouveaux français et étrangers.
Progression simplifiée et accélérée en vue des nécessités d'aujourd'hui.
Très ABONDANTE ILLUSTRATION, en deux couleurs, de l'Abécédaire et du Solfège Scolaire, par **Georges Beuville.**

Vient de paraître :

LES GRANDS COMPOSITEURS ET LEURS ŒUVRES

Planches doubles 31,5 × 49 comportant chacune le portrait du compositeur et une image évoquant soit une de ses œuvres, soit un épisode ou un cadre de sa vie.

Chaque double planche est imprimée en noir bordée latéralement de couleur.

Tirage sur cartoline extra-forte surglacée.

Première série de 22 planches (juin 1969)

Rameau - Bach - Haendel - Haydn - Mozart - Beethoven - Schubert - Berlioz - Chopin - Schumann - Liszt - Wagner - Verdi - Brahms - Bizet - Tchaïkowsky - Debussy - Ravel - Bartok - Stravinsky - Berg - Messiaen.

Prix de la planche double .... **4,50 F**

ALPHONSE LEDUC - Editeur - 175, rue Saint-Honoré (OPE 12-80 - CCP 1198) PARIS

LE MOUVEMENT BEETHOVEN

LE MOUVEMENT BEETHOVEN A-T-IL UNE RAISON D'ETRE ?

Malgré une propagande limitée pour des raisons budgétaires, le M B recueille tous les jours de nouveaux adhérents. Ceux-ci ne comptent pas uniquement des directeurs et des professeurs de conservatoires, des musiciens — compositeurs ou instrumentistes — mais aussi des sociologues, des médecins, des représentants des autres arts (peintres, sculpteurs, architectes) des avocats, des ingénieurs et des hommes de lettres.

Pourquoi ce succès.

Parce que le M B répond à un besoin : donner aux musiciens la force qui leur manque pour se défendre dans l'exercice de leur profession (scandale de Rennes) et pour la défense de la musique elle-même.

Disons tout de suite que le M B ne veut faire aucun procès de tendance : chacun est libre de chercher, d'expérimenter dans le domaine des vibrations sonores, d'espérer une évolution dont il pourrait sortir des chefs-d'œuvre.

Mais, quoiqu'il en soit, la « conception sensible de musique », ainsi que l'a définie justement Clarendon, reste à défendre.

Quels sont les buts du M B ?

I. - Permettre aux compositeurs ayant cette conception sensible de la musique de s'exprimer librement, hors de tout conformisme envers le snobisme actuel, entretenu et exploité à des fins commerciales. (C'est pour eux que le M B organise en 1970 un Concours International de Composition Musicale).

II. - Défendre les instrumentistes.

Le scandale de Rennes a retenu l'attention du M B. A ce sujet, nous rappelons que la recherche d'effets instrumentaux est chose naturelle, mais elle ne doit pas aller jusqu'à démettre en quelque sorte l'instrumentiste de ses fonctions. Par exemple, les instruments à corde n'ont pas été conçus pour la percussion pure. Vouloir que l'on frappe sur la caisse de résonnance des merveilles que sont ces instruments dont Stradivarius a trouvé la forme définitive il y a trois siècles et dont les vernis délicats ont une valeur parfois inestimable, c'est les maltraiter ou les traiter improprement ; c'est faire preuve d'incompréhension pour l'amour et le respect légitimes que l'instrumentiste porte à son instrument.

III. - Faire admettre par la Cour Internationale de Justice de la Haye :

a) Un additif au Code Civil International — ou promulgation d'une loi — pour la reconnaissance d'un patrimoine musical.

b) La création d'un organisme chargé de dresser la liste des compositeurs ayant constitué ce patrimoine.

c) La protection du dit patrimoine (œuvres complètes de ces Maîtres, s'arrêtant à cent années en arrière, année par année) qui ne doit en aucun cas pouvoir **passer du genre « noble » au genre « instinctuel ».**

COMMENT ADHERER AU M B ?

Demandez la documentation à son siège social : 14, rue Léon-Cogniet - Paris-17e.

COMMUNIQUÉ

LE 1% AUX AFFAIRES CULTURELLES

A notre époque, la culture est devenue un besoin pour tous et pour chacun. Le droit à la culture doit être reconnu et garanti. Il est complémentaire du droit à l'instruction qui est affaire d'Etat.

C'est pourquoi de très nombreuses collectivités publiques et privées s'émeuvent de l'actuelle insuffisance du budget du Ministère des Affaires Culturelles.

Il faut que les Français sachent que le budget général de l'Etat ne consacre pas même 1 % aux Affaires Culturelles. Les crédits actuels sont en effet inférieurs à 0,50 %, très précisément ils égalent 0,42 % pour l'année 1969.

La revendication du Comité de Liaison et d'Organisation pour le 1 % aux Affaires Culturelles, récemment constitué (10, rue Tholozé, Paris (18e), est simplement de voir porter le budget culturel au minimum de 1 %.

C'est possible, c'est raisonnable, c'est urgent.

La création et la recherche artistique, la diffusion de l'héritage culturel et des œuvres contemporaines, la mise en valeur du patrimoine, l'animation, bref toute l'action culturelle est menacée.

C'est pour cette raison que les collectivités publiques et privées, parlant au nom de l'intérêtnational, ont décidé d'unir leurs efforts pour obtenir ce 1 %.

Dans toute la France, les 31 mai et 1er juin, des initiatives multiples : spectacles, concerts, manifestations culturelles, pétitions, etc... permettront à l'opinion publique de s'exprimer massivement pour

Le 1 % AUX AFFAIRES CULTURELLES

et d'alerter les Pouvoirs Publics sur ce problème, pour faire aboutir cette légitime revendication.

LA LECTURE DE LA MUSIQUE

par

DELAMORINIÈRE & MUSSON

Nombreuses leçons de solfège à 1 voix - en 6 années (à partir des petites classes)

Editeur Durand : 4, place de la Madeleine

HAYDN : SYMPHONIE N° 45 " LES ADIEUX "

par Jane CLÉMENT

Professeur d'Education Musicale au Mans

Bibliographie :

— H.E. JACOB : **Haydn.**
— P. BARBAUD : **Haydn** (Ed. du Seuil). (On trouvera dans ce livre une bibliographie très détaillée).

Enregistrements :

— DGG 18 825 Van Otterloo.
— VSM FALP 749 Menuhin.
— DECCA ACL 96 Münchinger.

Partition :

— Ed. Ernst Eulenburg (London - Zurich - New York), n° 486.

⁂

GENERALITES.

A la fin du 16e siècle et au 17e, le mot « symphonie » n'a pas le sens précis qu'on lui donnera plus tard. Il s'applique à une pièce instrumentale de caractère polyphonique, et désigne aussi bien les ritournelles instrumentales dans les compositions vocales, que la première pièce d'une suite ou la suite elle-même.

L'organisation de ce genre semble se fixer au 18e siècle, plus particulièrement en Allemagne, en même temps que se développe la recherche des coloris des timbres.

K. Ph. Bach (1714-1788), Stamitz (1717-1757), à Mannheim, Sammartini (1701-1775) en Italie, contribuent au développement de la forme, tandis que les « Concerts spirituels » fondés en 1725 à Paris, plus tard « Concerts de la Loge Olympique » permettent de faire entendre les œuvres de Gossec, et préparent la diffusion des symphonies allemandes. On y joue tout particulièrement celles de Haydn en 1788.

L'AUTEUR.

Né à Rohrau en 1732, de parents simples, mais aimant et pratiquant la musique, il passe son enfance dans la nature, près de la frontière hongroise. A 8 ans, il est à la maîtrise de la cathédrale St-Etienne, à Vienne.

Renvoyé en 1750, après la mue, il devient musicien ambulant, écrit des cassations, des divertissements, de la musique de table.

Successivement au service des princes von Fürnberg, von Morzin, c'est chez les princes Esterhazy qu'il restera de 1761 à 1790.

Il faut noter ses rencontres : en 1785, avec Mozart, qui lui dédia 6 quatuors ; en 1792, avec Beethoven, à qui il donna des leçons ; ses voyages à Londres en 1790 et en 1794.

Dès 1804, ses forces faiblissent, son dernier quatuor reste inachevé, et Haydn meurt en mai 1809, après l'entrée des troupes françaises à Vienne.

SON ŒUVRE.

Elle comprend des opéras, comparables aux opéras-bouffes italiens, et écrits pour les fêtes du prince, des lieder, de la musique religieuse : la plupart des 14 messes pour les nécessités de son service, ses oratorios « Les sept paroles du Christ » (d'abord seulement symphonique) (1801) et surtout « La Création » (1799) et « les Saisons » (1801).

Il semble que ses plus nombreuses compositions soient destinées à la musique instrumentale : sonates pour piano, pour piano et violon, musique de chambre, et particulièrement les quatuors à cordes, concertos pour piano, pour violon, pour violoncelle, pour 2 cors, pour trompette, plus de 100 symphonies où son génie fait triompher le cadre de cette forme musicale.

SYMPHONIE N° 45 « Abschied ».

Elle fut composée en 1772 dans des circonstances particulières. Seuls Haydn et quelques chanteurs pouvaient vivre en famille au château du prince Ester-

hazy. D'où les nombreuses allées et venues des femmes et des enfants des autres musiciens. Fatigué de ces visites, le prince les avait interdites, sauf pendant le temps où il serait absent. L'automne arrivait ; le prince était toujours là. Haydn recevait les doléances de ses subordonnés. Pour faire comprendre au prince ce qu'il adviendrait si ses musiciens démissionnaient, il eut recours à une supercherie : il écrivit la « symphonie des Adieux ». Au dernier mouvement, les instrumentistes s'arrêtent à tour de rôle, quittent leurs pupitres et soufflent leurs chandelles. Le prince comprit la requête !

L'orchestre de cette symphonie est donc celui de la chapelle du prince : 6 violons - 1 alto - 1 violoncelle - 1 contre-basse - 2 hautbois - 2 cors - et un basson renforçant les basses dans le finale.

La forme est classique avec ses 4 mouvements, sauf le finale se terminant par un adagio, mais le ton de fa dièse mineur lui confère un caractère inhabituel.

1er MOUVEMENT : Allegro assai.

De forme-sonate, il semble monothématique tant est grande l'impression produite par le thème I puisqu'il occupe à lui seul, et dès le début, les 28 premières mesures.

a) **Exposition :**

Le thème I nous saisit brutalement. Il s'établit sur 2 arpèges descendants séparés par une remontée de tierce : le second arpège plus pesant encore que le premier (accord de tonique), sa valeur rythmique est renforcée par le martèlement des croches (Vc - CB - Vla) et les syncopes (Vl II). Par contre, Cors et Htb. l'enveloppent d'accords sur des valeurs longues, ces accords suscitant l'intervalle de 3ce comparable à la m. 3 du thème. Dans la nuance P, dépouillé des Cors et Htb., ce thème se répète. Une variation rythmique des basses (m. 23) engendre une formule de développement que se renvoient violons I et violoncelles (mes. 29 et 30). Les basses renversent en un mouvement ascendant les arpèges du thème, et dans leur élan le ramène avec des couleurs moins tragiques (la min. - mi min. (m. 38).

Dans une transition douloureuse, chaque instrument chante comme dans un quatuor (m. 49) : le violoncelle fait entendre le dessin rythmique, l'alto en union avec les violoncelles I descend sur un motif qui lui est propre, tandis que le violon II, par ses retards, donnent avec le violon I, le frottement douloureux de ses secondes.

Le ton de la Dominante (do dièse mineur) s'est affirmé. Alors paraît **le thème II (m. 56).** Il est court : 2 mesures qui se répètent f. p. Il semble emprunté au thème I son rythme de syncopes. Mais il en est l'antithèse, sa courbe mélodique est ascendante, liée et non piquée. Les cordes et le hautbois II le chantent à l'unisson sur l'accord, et les cors et le hautbois I prolongent mystérieusement cette dominante.

Des rappels d'arpèges descendants du thème I amènent la seconde partie dans le ton relatif de La Majeur.

b) **Développement :**

Le thème I semble plus clair dans sa tonalité nouvelle (m. 73).

La cellule rythmique, faite de croches répétées, amène un nouvel épisode (m. 88 cf. à m. 23). Le thème II ne participe pas à l'éclairage du thème I ; il s'éloigne vers si min. jusqu'à la demi-cadence.

Alors Haydn semble oublier le caractère « Sturm und Drang » du début. Un divertissement en Ré Maj. (m. 108) soulève la mélodie : elle s'élance d'abord sur une septième, puis sur une octave, enfin sur une neuvième, pour aboutir à la grâce du mélisme final (m. 113). Un dialogue s'établit entre violons I et violoncelles, et fait penser à l'intimité de la musique de chambre. La mélodie réapparaît plus nourrie des sonorités des hautbois. Mais les modulations, l'accord de septième diminuée ramènent l'inquiétude. Encore un silence, et c'est la Réexposition (m. 142).

c) Le thème I se développe comme dans l'Exposition. Le thème II reste dans le ton principal. L'accord de septième diminuée se répète et sonnera encore sur une Pédale de tonique pour conclure ce mouvement.

2e MOUVEMENT : Adagio.

De forme lied, il présente cette recherche de timbres propre à la symphonie ; mais, par contre, son écriture fait plus souvent penser au quatuor à cordes qu'à une œuvre pour orchestre. Ce qui le caractérise, c'est du point de vue des timbres l'emploi des sourdines, ajoutant leur douceur à la nuance presque constante PP ; c'est aussi l'unisson si fréquent des violons I et II, les effets de sonorités entre violons et hautbois (m. 71 et m. 185). Du point de vue de l'écriture, l'emploi des appogiatures, la persistance plaintive des intervalles de seconde mineure, le chromatisme de la basse (m. 164 à 176) semblent être les traits dominants de cet Adagio.

1re REPRISE : partie A.

Le thème principal, en La Majeur, comprend 2 éléments : un de légèreté avec les sauts décroissants de ses appogiatures (m. 1 et 2), l'autre de tendresse, mais d'un équilibre constant par son rythme répété de 2 en 2 mesures (m. 3 à 8).

Une transition emprunte ses éléments aux appogiatures, et amène le ton de la Dom. (m. 21).

Après une mélodie du violon I, le hautbois expose un thème II plus plaintif : 2 mesures en Mi Maj., 2 mesures semblables en mi min. (m. 29). Les Basses répondent à contre-temps, tandis que les violons I essaient de garder la légèreté des appogiatures.

Le développement poursuit ses fluctuations modulantes entre le Maj. et le min., se sert d'accords de 7e dim., fait entendre la plainte des 2des min. pour revenir aux appogiatures, et conclue sur des effets

de timbre (tierces plaquées aux hautbois et arpègées aux violons m. 71 à 74).

2e REPRISE : partie B.

Les tierces arpègées se sont alourdies aux alti, violoncelles et contrebasses ; ensuite elles se déroulent en arabesques aux violons 1 et 2. On s'éloigne vers si mineur.

Un deuxième épisode groupe par 2 les instruments du quatuor, faisant apparaître douloureusement les fausses relations (m. 102) jusqu'à une demi-cadence en do dièse mineur. Alors, dans cette tonalité réapparaît le thème II. Les violons I, en solistes, retournent aux tierces arpègées pour ramener **la partie A** (m. 127).

Cette fois les cors interviennent, et ajoutent leur sonorité mystérieuse, mais seulement de façon épisodique.

Le thème I ne se répète pas. Il s'enchaîne directement au thème II, et le développement termine de façon semblable à la 1re reprise, mais en La Maj., cet Adagio, fait de grâce, d'inquiétude, d'équilibre et d'intimité.

3e MOUVEMENT : Menuet.

Sa forme adopte ce qui sera le plan du menuet classique d'une symphonie. Il retourne au ton de fa dièse, mais cette fois libéré des sombres accents du mode mineur.

1° **Allegro.**

Les 2 reprises sont basées sur un thème rythmique, lui-même formé de 2 éléments contrastants.

1re reprise : piano, les violons 1 font entendre un contour gracieux, légèrement soutenu par les violons II (m. 1 et 2) - f., le quatuor, les cors et les hautbois donnent à l'unisson le deuxième élément vigoureux (m. 3 et 4).

Après le retour au P, une nouvelle phrase syncopée amène à une Cadence parfaite ; mais le tout s'estompe pour aboutir à l'accord de sixte.

2e reprise : la 1re partie se sert de la tierce initiale du thème pour amener le ton de la Dominante et la phrase syncopée. Dans la 2e partie le tutti reprend le thème de la 1re Reprise. f et p alternent. Mais ce qui sera la fin de ce mouvement reste sur l'imprécision de la sus-Dominante.

2° **Trio.**

1re reprise : sa courbe mélodique crée des oppositions de coloris orchestral dans le dialogue entre les cors (m. 41 à 46) et les cordes (m. 47 à 52). Celles-ci ont d'ailleurs un dessin rythmique (m. 48) qui servira de réponse aux basses dans la 2e reprise (m. 54).

2e reprise : dialogue encore entre violons et cors (m. 53) et altos, violoncelles et contrebasses (m. 54), balancement modal du majeur (m. 53 à 60) au mineur (m. 61 à 69) pour revenir au majeur, telle est cette seconde reprise où deux seules mesures f (m. 65 et m. 67) créent un sursaut au milieu du P général.

3° **Menuet da Capo.**

4e MOUVEMENT : Finale.

Il se présente sous une forme inhabituelle, puisque le Presto ne termine pas la symphonie, mais laisse la place à un Adagio.
1° **Presto** - fa dièse mineur.

a) **Refrain :** le 1er élément lance par son arsys une phrase légère ; plus viril, le 2e élément lui oppose sa nuance f et le poids de l'unisson (cordes et htb.). Dans sa 2e présentation (m. 56), il est en La Maj., et le 2e élément a changé d'aspect avec la succession de ses quintes diminuées. La troisième fois (m. 97), il est identique à la 1re.

1er Couplet (m. 16). On le sent issu du Refrain. Après une courte entrée en Ré Maj., sous une Pédale des cors et hautbois, la phrase resserre son rythme, procède par imitations et dans l'ensemble s'établit en La Maj. pour faire tourbillonner les croches dans une ronde joyeuse.

2e Couplet (m. 64). Il part avec une douceur un peu inquiète en do dièse min., martelé par deux f (m. 70 et m. 72). Les contre-temps se resserrent (m. 77 à 80). Le dessin rythmique, qui terminait le premier Couplet, se répète dans une sorte d'ivresse.

3e Couplet (m. 109) en si min., le 2e élément du Refrain lui sert de départ. La mélodie, ou plutôt le rythme, s'élève. Les groupes de croches se resserrent une fois de plus aux cordes pendant que des retards rappelant ceux du 1er mouvement, créent une tension douloureuse aux cors et hautbois. Les contre-temps (m. 127 à 132) servent de transition pour ramener le tourbillon de croches jusqu'à l'arrêt brutal sur la Dom. du ton principal.

Adagio. Sans transition, tout est totalement différent ; le mouvement, la clarté paisible de La Maj., la mesure à 3/8 déroulant non seulement la perfection ternaire de ses temps, mais le rythme berceur des triolets, la mélodie, non plus incisive, mais souple, la présence du basson venant ajouter la chaleur de son timbre.

3 éléments, de chacun 2 mesures, forment la 1re phrase, le 3e répétant le 1er ; et les 3 trouvant leur équilibre dans la courbe inverse de leur mélodie (m. 1 à 6).

La 2e phrase, malgré ses 2 accents f, semble plus suave encore que la 1re.

Les 2 phrases vont se répéter 3 fois, avec un divertissement plaintif avant la 3e fois. Le volume sonore va s'amenuiser sans cesse. Hautbois I et cor II disparaissent d'abord (m. 32). Le basson se détache des basses, et à son tour chante le thème avant de se taire lui aussi.

Mais, en même temps, les violons se divisent,

effritant ainsi le volume sonore. Dans le divertissement, hautbois et cor se taisent. La contrebasse a pris le balancement des triolets contrastant avec les plaintes des violoncelles.

Au 3e épisode la contrebasse s'arrête. Le ton de Fa dièse Maj. réapparaît. Plus de violoncelles, mais un alto pour faire entendre les basses si proches du chant. Vl. III et Vl. IV disparaissent tandis que Vl. I, Vl. II et Vla mettent les sourdines. 2 Vl. répètent alors ce chant si doux. « La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit ».

CONCLUSION.

« L'ordre, la construction », n'est-ce pas ce qui caractérise cette symphonie ?

L'unité et la diversité : l'unité dans les moyens employés : surtout l'équilibre binaire ; la diversité puisque c'est tantôt le caractère collectif, le coloris orchestral, propres à la symphonie, tantôt le rôle individuel de chaque instrument, comme dans la musique de chambre.

Le Prince Esterhazy avait compris la requête de ses musiciens. Au-delà de l'anecdote, puissions-nous sentir « cette émotion d'un caractère tout à fait spécial » devant « ce phénomène de la musique qui nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout entre l'homme et le temps ».

Société des ÉDITIONS JOBERT
44, rue du Colisée, PARIS-8e - ELY. 26-82

NOEL-GALLON : **Cours Complet de Dictées Musicales**
à une partie (2 recueils gradués)
deux parties (1 recueil)
trois parties (1 recueil)
quatre parties (1 recueil)
dictées d'accords (1 recueil)
Solfège des Concours, en 7 volumes
avec ou sans accompagnement

Jean DERE : **Le Gradus des 7 Clés**
solfège en trois volumes, gradués
avec ou sans accompagnement

Jules GRANIER : **Solfège manuscrit**
24 leçons de solfège (158 pages)
avec accompagnement

VIENT DE PARAITRE :

Solfège Manuscrit de Jules GRANIER
sans accompagnement, revu et corrigé par Paul Woestyn.

Etienne GINOT : **Méthode Nouvelle d'Initiation à l'Alto**
30 exercices de base pour débuter l'alto
Les Classiques pour l'Alto
16 titres parus, avec accompagnement

André MARESCOTTI : **Les Instruments d'Orchestre**
leurs caractères, leurs possibilités,
leur utilisation dans l'orchestre moderne.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MAI

VENDREDI 2 :
Solfège 1re année : 11e leçon (exercices d'application).

LUNDI 5 :
Radiovision : Les instruments à percussion.

MARDI 6 :
Chant : Nous quittons les Pâques (chant populaire de la région de la Loire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 7 :
Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 21 mai.
Chant : Air de Laurette (Grétry) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 9 :
Solfège 2e année : 12e leçon (les nuances).

MARDI 13 :
Chant : Nous quittons les Pâques (suite de l'étude).

MERCREDI 14 :
Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 21 mai.
Chant : Air de Laurette (Grétry) : suite de l'étude.

VENDREDI 16 :
Solfège 1re année : 12e leçon (étude du *si*).

MARDI 20 :
Chant : Nous quittons les Pâques (fin de l'étude).

MERCREDI 21 :
Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance de thèmes extraits des œuvres présentées au cours de l'année scolaire.
Chant : Air de Laurette (Grétry) : suite de l'étude.

VENDREDI 23 :
Solfège 2e année : 13e leçon (les mouvements).

MARDI 27 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 28 :
Initiation à la musique : Conseils aux jeunes auditeurs de la radio scolaire.
Chant : Air de Laurette (Grétry) : fin de l'étude.

VENDREDI 30 :
Solfège 1re année : 13e leçon (exercices de récapitulation).

AVIS DE CONCOURS

VILLE D'ANNECY
CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE

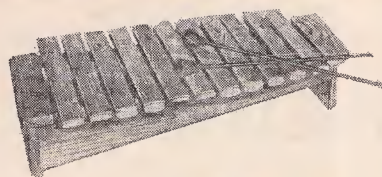
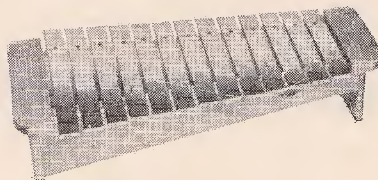
Un concours sur épreuves est organisé par la Ville d'Annecy, le lundi 30 juin 1969, en vue du recrutement d'un

PROFESSEUR DE VIOLONCELLE
(Solfège et Musique de Chambre)
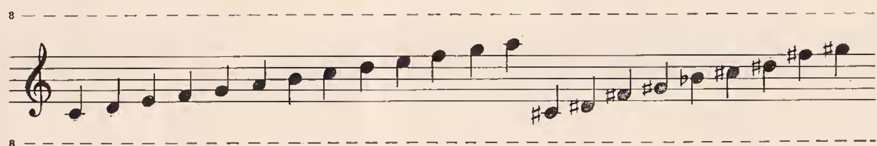
Les demandes de renseignements et les candidatures seront reçues à la Mairie d'Annecy (Secrétariat Général).

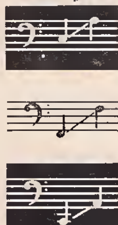
MATÉRIEL D'ENSEIGNEMENT MUSICAL - MÉTHODE KARL ORFF

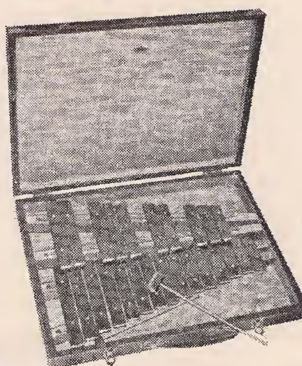
PRODUCTIONS TAUSCHER & HEINRICH - Fabrication Allemande

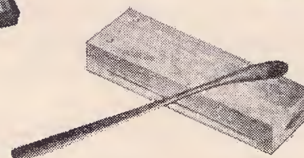
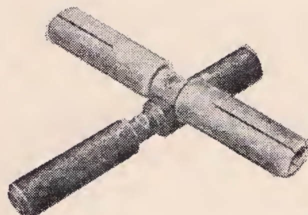
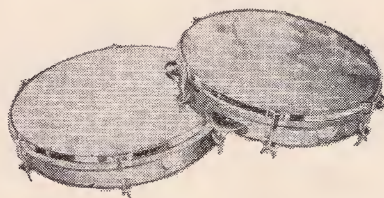



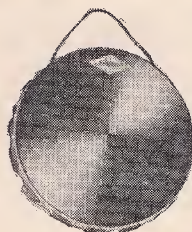
basse, alto, soprano

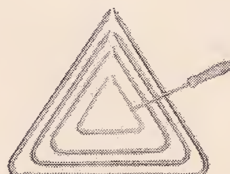


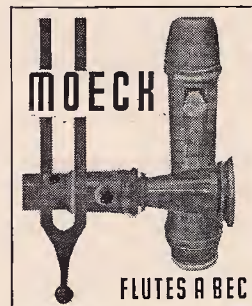









Catalogue sur demande

DISTRIBUÉ EN FRANCE PAR : **BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris X^e^ - 878-24-88**

PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

CINQ MÉTABOLES DE DUTILLEUX (*)

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri-IV

Les cinq épisodes de l'œuvre s'enchaînent « sans faille ». Cette suite pour orchestre est dédiée à George Szell et l'auteur a spécifié que ces pièces ne peuvent en aucun cas donner lieu à des exécutions fragmentaires. Bel exemple à suivre. Quand donc cessera-t-on de donner au concert des extraits d'opéras ou de ballets, sortes de prospectus musicaux pour Bayreuth, Salzbourg ou Vienne ?

L'orchestre est ainsi composé : 2 petites flûtes, 2 flûtes, 3 hautbois et 1 C.A. Petite clarinette (en mi bémol). 2 clarinettes (en si bémol). Dans le grave des bois, on trouve une clarinette basse, 3 bassons et 1 contrebasson.

Les cuivres sont au nombre de 12 : 4 cors, 4 trompettes avec sourdines (ordinaire et bol), 3 trombones avec sourdines et 1 tuba.

La percussion est très fournie : 2 temple-block, 1 caisse claire, 3 toms (aigu, moyen et grave), grosse caisse (à pied), petite cymbale (suspendue), cymbale chinoise, tam-tam (moyen et grave), cymbales (frappées) ; triangle, cow bell, xylophone et glockenspiel celesta. « Si la percussion a envahi la musique de notre temps, Henri Dutilleux ne l'utilise que « par groupe » (au même titre que les autres familles d'instruments) et cela dans une seule des cinq pièces ; d'autre part il tourne le dos au vibraphone utilisé dans la Symphonie « le Double » et la famille des cordes est complétée par une harpe qui reste discrète. »

L'œuvre étudiée.

Cette œuvre symphonique commandée par l'orchestre de Cleveland et mise au programme en janvier 1965 est conçue comme une suite de pièces d'orchestre basées sur des formes interprétées d'une manière assez libre. Il s'agit d'un rondo, d'un lied, d'une passacaille, d'un morceau axé sur six sons, enfin d'un Scherzo. En fait ces formes obéissent à des lois que l'on peut comparer à celles qui régissent les transformations d'ordre biologique, que l'on désigne sous le terme général de METABOLISME. En littérature on utilise la métabole. Dans la scène 4 de l'Acte IV de l'Horace de Corneille, en voici un exemple :

« On demande ma joie en un jour si funeste ;
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur
Et baiser une main qui me perce le cœur. »

INCANTATOIRE (du latin INCANTATIO : ENCHANTEMENT).

Le premier mouvement se présente Largamente (blanche : 42). Les bois paraissent étirer sur dix mesures l'accord initial. La note mi apparaît, tout au long de cette première partie. Des claquements

(*) Voir « *L'E.M.* » n° 151, octobre 1968.

de xylophone, de cors et de celesta interrompent à cinq reprises le déroulement de la phrase A_1 qui partant du pôle MI, évolue sur un intervalle de triton. Ici nous nous trouvons en présence de la forme élargie du rondeau. Sur des tenues de cordes divisées, la clarinette solo I expose en style concertant une cadence relayée par les flûtes A_2 qui passant de l'aigu au grave présentent un dessin identique à celui qui les fait passer du grave à l'aigu (mouvement rétrograde). La percussion intervient avec le triton si bémol mi aux timbales. La Rapsodie Malgache de R. Loucheur montre dans un esprit exotique, de telles incantations.

Un solo de trompette, souple et libre a_1, reprend A_1 sous une forme plus ornée. La deuxième trompette, puis la troisième avec sourdine viennent se joindre à la première.

Au chiffre 5 de la partition, ce sont les cordes qui partant de la transfiguration de l'accord initial confèrent à ce court épisode une atmosphère mystérieuse. Ici s'ébauche B_1 que l'on retrouve au début de « Linéaire ».

Puis les clarinettes et les flûtes déroulent en guirlandes virtuoses, des traits assez proches de ceux entendus au début. On notera l'apparition saisissante de flatterzunge des flûtes sur les tenues de cordes, tandis que le celesta égrène une succession de notes à distance de septièmes. Cet épisode se termine sur une cadence brutale que renforcent les cuivres menaçants. C'est enfin la réexposition entrecoupée de deux claquements. Cette première partie s'achève sur un mi tenu avec un dernier frémissement de cymbale. « Incantatoire » s'enchaîne, subito attacca, c'est-à-dire sans rupture. En fait il y a un très court arrêt. Durée de la pièce : 4 minutes 20 secondes.

LINEAIRE.

De forme lied, la deuxième pièce est intitulée d'une manière « très en deçà de la réalité poétique » (H. Halbreich). Ce lento moderato contraste par son aspect plus mystérieux B_1. Au « foisonnement sonore » du début des « Métaboles », succèdent les cordes avec sourdines, en sotto voce, qui tendront à se diviser de plus en plus, tout au cours de cette pièce. Le thème B_1 présente un caractère plus vaporeux tout en aboutissant sur la note pivot Mi sur laquelle s'arqueboute la première phrase.

A la mesure 66, un solo de violoncelle constitue la deuxième section. 8 pupîtres de violons, 6 d'alti et les contrebasses divisées, puis 6 pupîtres de violoncelles viennent amplifier l'aura sonore de cet épisode.

A 13 au molto calmo, ma cantabile, les violons I reprennent le chant interrompu des violoncelles qui tendent à se diluer dans le complexe des cordes.

A 14 la 3e section apparaît comme un dialogue de superpositions homophoniques où les huit violoncelles soli font valoir des sonorités aiguës dues aux harmoniques.

Un glissando de violons et d'alti vient aboutir sur un enchaînement d'accords marqués « intense ». La dernière section s'enchaîne dans un mouvement soutenu et où l'orchestre voit se diviser les cordes en 3 soli de violons, 2 pupîtres de violons et deux autres d'alti, et les cordes graves divisées comme dans un sextuor (2v + 2v + 2 alti). A celles-ci, s'ajoutent les violoncelles, et les contrebasses. La série ébauchée deux mesures avant 12 aux alti réapparaît à la fin de cette pièce au chiffre 15. Elle passe des seconds violons aux premiers. D'où vient le charme de cette musique ? D'abord une très grande richesse du langage harmonique où les souvenirs paraissent être à la source de la vie de l'esprit musical qui souffle dans cette pièce. Durée : 2 minutes, 40 secondes.

Extraits des "Métaboles" - Heugel et Cie - Ed. Prop. - Paris -

OBSESSIONNEL.

Ici l'obsession est d'ordre formel puisqu'il s'agit d'une passacaille où le thème est basé sur la technique des douze sons. Utilisant des procédés de mobilité harmonique, le compositeur les superposera aux basses qui changeront de caractère selon les instruments employés.

En fait la véritable série, déjà amorcée et présentée en filigrane dans « Linéaire » fera apparaître des intervalles de secondes et de quintes à la mesure 125 — mi bémol, si bémol la bémol, ré, do dièse, sol

fa dièse, do bécarre si, fa bécarre mi — qui est le thème rétrograde et renversé de ce que l'on a entendu au début de cette troisième pièce, à la contrebasse solo qui présente un thème C_1 qui est tour à tour rétrogradé, renversé puis rétrogradé, renversé.

D'abord la contrebasse, puis les violoncelles et les bassons, puis les timbales, ensuite les trombones et les timbales ; enfin les violoncelles et les contrebasses. On voit ensuite les bois syncoper les secondes et les quartes, distribuées d'abord aux cordes puis aux instruments tels que les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons. Enfin le cor anglais, les trompettes et les cors.

A la mesure 143, le tutti d'orchestre voit l'utilisation de rythmes nouveaux alliés au forte puis aux sforzandi, et dont on verra le sommet au chiffre 22 do dièse fa dièse si.

Un nouvel épisode fait intervenir, après une réexposition aux contrebasses soli de la série, l'orchestre dont les cordes divisées en 9 parties, aboutissent sur une quinte diminuée aux timbales. Après ces pizzicati vertigineux avec imitations aux différentes entrées du grave à l'aigu, les cuivres exploitent les secondes mineures qui permettent de retrouver l'incise de la série que les trompettes joueront dans son intégralité jusqu'à la mesure 177. Mais on ne peut pas parler de musique réellement dodécaphonique, l'harmonie étant constituée par des accords chiffrables (voir la série de 1 jusqu'à 12).

Puis la série est présentée en renversement aux flûtes. Le tutti d'orchestre s'empare de la masse sonore où les cuivres font sonner par intervalles réguliers des coups de boutoir jusqu'à la mesure 208.

A 31, aux cordes, la série initiale reprend son envol sur des tenues de trombones tandis qu'une cellule rythmique (caisse, 3 toms et cymbales suspendues) apporte un des éléments indispensables que l'on retrouvera dans « Torpide » avec 3 toms et dans « Flamboyant » à la mesure 438. Il s'agit donc ici d'un procédé assimilable à celui utilisé pour « Linéaire » où la série était ébauchée en filigrane.

A 32 intervient un solo de caisse claire avec timbre. Cet épisode se termine sur un trio de clarinettes, précédé d'une cymbale suspendue. Durée : 3 minutes.

TORPIDE.

C'est un andantino. Basé sur un do grave des contrebasses à 5 cordes, un accord situe l'atmosphère désignée par le titre lui-même : la torpeur (noire = 60).

Puis trois toms introduiront cette pièce où la percussion joue le plus grand rôle. La mesure est à 6/4. La manière d'écrire de Dutilleux est comme celle de Maurice Ravel précise et méthodique. Six sons seront présentés dans l'ordre suivant : sol, fa dièse, mi, ré, do, la bémol. Les clarinettes, au timbre flexible, alternent avec la percussion, où la timbale isole le la bémol. La harpe intervient parfois en glissandi, à peine perceptible. Cet andantino (blanche = 60), prélude au « flamboyant », est continuellement

FLUTES A BEC :

ENSEIGNANTS, ATTENTION !

DU NOUVEAU...

Les **Editions ALPHONSE LEDUC,** en liaison avec
les célèbres facteurs français BUFFET - CRAMPON,
assurent en exclusivité la distribution des

FLUTES A BEC " ALEXANDER HEINRICH "

FLUTES EN BOIS

Cette vieille marque, bien connue des spécialistes,
égale pour le moins, les premières fabrications internationales.
Les prix ont été particulièrement étudiés
en vue d'une large diffusion de ces remarquables instruments.

SERIES COMPLETES (doigté baroque et doigté allemand)

cinq qualités

A partir de 20,30 F T.T.C.

CATALOGUES ET TARIFS SUR DEMANDE

En vente chez tous les bons Marchands de Musique ou chez
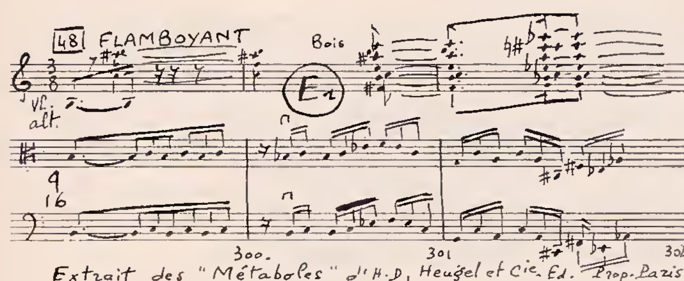
Alphonse LEDUC, 175, rue Saint-Honoré - PARIS-1er

secoué de son état de marasme et de torpeur, par une percussion « traitée en soliste » : petite cymbale, cymbale chinoise, 2 tam-tam, 2 temple block, 3 toms, caisse claire, timbales.

Le cours de la nature paraît s'être arrêté. Il y a une somnolence, un état de veille assez étrange que la timbale mesure en égrénant les notes clefs : la bémol (mes. 227), la bémol do (mes. 228), ré, la bémol (230), la bémol mi do (233), le fa dièse à la harpe et au célesta. « On entendrait dormir l'eau. » (1). C'est le silence du milieu du jour. Des échanges d'accords se produisent, entre les trombones et les trompettes, sortes d'effets moirés qui s'éteignent en un morendo que les sourdines (Bol - Robinson) favorisent. Cette ambiance donne matière à variations, soit par le changement des sourdines (ordinaire), d'attaque des petites cymbales (avec baguette de bois et d'éponge). Ici l'éclat des cors a été éliminé. La caisse claire et les timbales font dialoguer leur roulement et leur frémissement. Durée : 3 minutes.

FLAMBOYANT (2).

Le dernier mouvement de cette suite pour orchestre est indiqué Presto (croche = 152-160). On a pu observer qu'il s'agissait d'un scherzo. C'est le plus dansant des cinq mouvements. H. Dutilleux a souvent été tenté de composer de la musique de danse. Rappelons qu'il est l'auteur de trois ballets : « Le Loup » - « Reflets d'une Belle Epoque » et « La Belle », et qu'il travaille actuellement à une évocation des



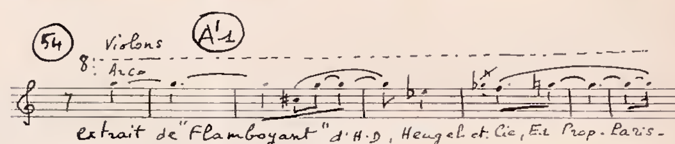
Extrait des "Métaboles" d'H.D, Heugel et Cie Ed. Prop. Paris

« Fleurs du Mal ». Une « Sarabande », une « Sarabande et Cortège », une « Danse Fantastique », la « Passacaille » de sa première Symphonie reflète ce goût du rythme qu'il avait quelque peu délaissé dans sa deuxième Symphonie : « Le Double ». Comme dans « Obsessionnel », troisième partie des « Métaboles », on trouve ici une prédominance du caractère dansant, « Incantatoire » était voué aux instruments de la famille des bois, « Linéaire » aux cordes, « Obsessionnel » aux cuivres, « Torpide » à la percussion. Ici, c'est le regroupement de toutes les familles d'instruments de l'orchestre. On avait remarqué comme dans « Le Double », un souci de mettre en vedette la clarinette, la trompette, un violon solo, le trombone, un basson qui rejoint celui du « Sacre

(1) Pelléas et Mélisande, acte II, scène 1. Cl. Debussy.

du Printemps » de Strawinsky. Tout en restant très personnelles, « Les Métaboles » sont en collusion mystérieuse avec Bartok, Berg, Hindemith et Ravel. Mais ces auteurs qui ont tous pratiquement tourné le dos à la trinité viennoise (Schoenberg, Berg, Webern) ont été admirablement assimilés par Dutilleux qui, répétons-le, reste très attentif aux recherches de notre temps ; on le vit, en 1967, séjourner à Prague, aux délibérations d'un jury de la S.I.M.C. pour l'attribution de prix à un concours de composition musicale, où les partitions offrent aux lecteurs des graphismes nouveaux. On sait gré à l'auteur des « Métaboles » de rattacher les racines de son art aux sources les plus diverses sans oublier les qualités éminemment françaises : l'ordre, la clarté et le goût.

A la transparence de « Torpide » succède un orchestre où les notes perdues sont nombreuses. Ce « Flamboyant » est une montée en flèches d'éléments précédemment utilisés.



Extrait de "Flamboyant" d'H.D, Heugel et Cie, Ed. Prop. Paris.

A l'introduction, sur des trémolos de clarinettes, ponctuées d'accords de quartes superposées, au xylophone, aux violoncelles et aux violons, une phrase de huit mesures de clarinette basse progresse par petits intervalles (leggierissimo). Les trémolos se propagent aux bois et aux cordes tandis que le celesta relaye le xylophone et que la harpe expose une montée de 16 notes appartenant à l'échelle chromatique avec les enharmonies. A la débauche de quartes descendantes réparties aux cordes succède la puissance des cuivres dans leur intégralité (Tuba excepté).

A 46, première flambée, du grave à l'aigu, jusqu'aux piccolos, leggiero, avec un « flash back » de l'accord initial de « Torpide » qui lui succède. Puis une deuxième flambée, deux mesures avant 47 souligne la première. En tapinois, les trompettes et les trombones enchaînent sur un trémolo de timbales s'évanouissant sur deux légers claquements de xylophone et de celesta, précédés de peu par la petite cymbale.

Le deuxième épisode introduit un élément E 1 à 9/16 où les secondes se trémoussent ainsi que des flamèches égayées par les bois. Ce motif passe des

(2) En architecture, le style flamboyant est reconnaissable à cette particularité : « Deux courbes proches de se joindre, s'infléchissent en sens contraire pour retarder leur rencontre et rendre plus aigu l'angle qu'elles font entre elles. » On y trouve des liernes, des tiercerons, des soufflettes. A Paris, le portail de Saint-Germain-l'Auxerrois est un modèle du genre. La cathédrale d'Evreux est flamboyante et ses vitraux du XIV[e] siècle sont remarquables. Les verrières de Pierre le Mortain et du roi Charles VI sont un modèle du genre. A côté de Bourg-en-Bresse, il y a l'église de Brou. Des éléments décoratifs s'y combinent ; les flèches flamboyantes, les escaliers « de dentelles » sont remarquables à une époque (XV[e] siècle) où l'architecture gothique voit un enrichissement certain des églises par des modifications intéressantes qui ont parfois été excessives.

cordes graves aux violons qui se divisent et se répand aux flûtes, aux hautbois, aux clarinettes sur des tenues de violons et d'alti. Les changements de mesure $\frac{12}{16}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{9}{16}$ correspondent à un chromatisme exacerbé où les gammes ascendantes et descendantes s'entrecroisent, d'une manière vertigineuse pour nous amener à 52. Très légèrement moins vite (croche = 138 - 144). Certains chefs profitent de cette marge dans le mouvement pour accélérer, en général, les tempi.

Le troisième épisode est sans expression et harmonieux. Ici une trompette et un trombone entament un dialogue à caractère héroïque, tandis que les flûtes, les hautbois, les clarinettes amplifient la phrase de la clarinette basse du premier épisode. A cette profusion sonore de bois et de cuivres qui restent néanmoins en demi teinte, les bassons et les cordes se joignent, en apportant des éléments décoratifs (sextolets de triples-croches). Les cors (secco) viendront couronner cet épisode avec des pizzicati forte.

Le quatrième épisode reprend progressivement le tempo. C'est qu'A 1 d'« Incantatoire » est réexposé dans l'aigu aux violons divisés avec des trilles d'alti, des sforzandi de trombones, des arabesques de clarinettes, des batteries fortes de cors.

Les trois « toms » de « Torpide » qui avaient fait leur réapparition avec les timbales, dès le troisième épisode, ramènent à la note pivot SI (dominante de Mi) que le tom grave fait entendre en compagnie du tom moyen mi bémol, la bémol ré, qu'égrènent les flûtes et la harpe.

Toute cette section est marquée intense. C'est l'apothéose. Les intervalles s'étendent, la phrase se débride, les violons sont venus se joindre pour chanter un sol aigu (sol 5) repris par 3 violons soli. Un tournoiement de 3 bassons éclairés par le scintillement du célesta bouscule le mouvement qui revient à 57 à (croche = 144 - 152), c'est-à-dire au presto, que le tuba relie au 4e épisode.

Le cinquième épisode met en vedette les violoncelles accompagnés par des trémolos de flûtes, des fusées de clarinettes, des tenues de cors, des ponctuations de timbales, des coups de triangle, et de cymbale suspendue et frappée avec une baguette d'éponge.

Le crescendo ne laisse place à aucun repos, de quelque pupitre que ce soit. Parler de « néo-impressionisme » donne à penser que la musique a pu être un jour impressionniste. Or, on sait que Debussy est plus près de Cezanne que de Renoir et que Cezanne ne fit que passer par l'Impressionnisme. Nous avions essayé de montrer que la 2e Symphonie était une symphonie de timbres et que le timbre conduisait en quelque sorte Dutilleux dans cet édification de la forme par les alliages de couleurs sonores. Dans les « Métaboles » il y a un lyrisme alla Berg. L'inspiration est présente et s'éloigne des froides épures qui ont pu égarer quelques musiciens de notre temps. Ce feu intérieur ignore les vastes mouvements et la vérité éclate sans système exclusif qui est souvent le poison des arts. La musique de Dutilleux n'est ni gaie, ni enjouée, ni mélancolique. Par ses perpétuels retours en arrière, elle est nostalgique. « Le temps, selon Bergson, n'est pas une ligne sur laquelle on repasse. Certes, une fois qu'il est écoulé, nous avons le droit de nous en représenter les moments successifs comme extérieurs, les uns des autres, et de penser ainsi à une ligne qui traverse l'espace ; mais il demeurera entendu que cette ligne symbolise non pas le temps qui s'écoule, mais le temps écoulé. Trois mesures après 59 nous retrouvons le claquement d'Incantatoire, repris trois fois. Les différentes parties dépendant les unes des autres, il semble que « Flamboyant » soit autant un prolongement de « Linéaire » que de « Torpide ». En effet, au **final** le tourbillon orchestral réexpose à 61 l'élément du deuxième épisode E 1 dont le contour rappelle celui du dessin qui accompagne B 2. Après un sforzando-piano, la grande harmonie de l'orchestre fait valoir les quartes montantes (si b. mi - si bécarre mi).

A 63 les mesures se retournent vers le passé puisqu'on retrouve les claquements du début au xylophone et au célesta, d'abord « intense » puis « flamboyant ».

La philosophie de Bergson nous montre les rapports évidents entre la musique symphonique et la primauté du rythme alors que la nature animale et végétale, qui ne dispose pas du rythme, procède seulement par suggestion. Ici le rythme est marqué par les grappes de sons avec participation du glockenspiel associé à la caisse claire avec timbre, du Tamtam grave, des 2 cymbales, marquant les troisièmes temps de la mesure à 3/8 utilisée, le tamtam moyen étant chargé du deuxième temps. On trouvera à 64 avec une intensité sforzando les répétitions aux bois et aux cordes, de triples croches qui insistent, qui appuient la note do 5 et do 6 puis Mi 5, note pivot vers laquelle le final tend. Après une courte intervention du triangle, c'est la cowbell et la petite cymbale. Les mesures 444 et 445 à 4/8 terminent « Flamboyant » en sforzandi fortissimi sur des glissandi de harpe et des pizzicati des cordes.

Le pouvoir émotionnel de cette œuvre est immense et la mélodie des violons chante intensément comme pour nous libérer de notre gravité terrestre. Ce qui n'empêche pas aux couinements, aux piaulements, aux explosions de se faire entendre ; mais ces bruits s'intègrent admirablement dans le contexte musical. « Le talent lui-même, a dit Delacroix, est obligé d'outrer les moyens, de frapper fort. Pour être compris il faut souligner. » Une telle œuvre s'adresse à des élèves dont l'oreille est suffisamment exercée. Elle a toujours auprès des publics étrangers et français, obtenu le plus grand succès (Zagreb - Festival « Le Printemps à Prague » - Rotterdam, Lausanne, Genève, Amsterdam, Scheveningen, Porto, Besançon,

Paris, Cleveland, New York, Boston, Vienne). Il est temps qu'on la fasse connaître à nos provinces.

BIBLIOGRAPHIE

Bergson (H.) :

L'évolution créatrice (Paris P.U.F.).
Essais sur les données immédiates de la conscience (Paris, P.U.F., 1965).

Dutilleux (H.) :

Notice de l'auteur que je remercie ici pour les précieuses indications qui concernent particulièrement la présentation de ses « Métaboles ».

Enregistrement :

Face 1. - Durée : 17 minutes.

Métaboles :

STU 70 400 Gravure Univ.

Premier enregistrement mondial - Orchestre National de l'O.R.T.F. - Charles Münch qui les dirigea le 13 septembre 1966, à Besançon.

Face 2.

4e Symphonie d'Arthur Honegger - « Deliciae Basilienses ».

Ce disque « Erato » a obtenu le Prix du Président de la République - Académie du Disque Français.

ANALYSE D'ŒUVRES

22 analyses au prix unitaire de F 2,00
ou de F 35,00 les 22 analyses

1, le Carnaval romain (Berlioz) - 2, la Sonate à Kreutzer (Beethoven) - 3, Jeux d'eau (Ravel) - 4, la Surprise (Haydn) - 5, les Saisons (Vivaldi) - 6, Pierre et le loup (Prokofiev) - 7, le Festin de l'araignée (Roussel) - 8, la Moldava (Smetana) - 9, le Tombeau de Couperin (Ravel) - 10, l'Oiseau de feu (Stravinsky) - 11, Water-music (Haendel) - 12, Casse-Noisette (Tchaïkowsky) - 13, les Deux grenadiers (Schumann) - 14, le Freischutz (Weber) - 15, le Prince Igor (Borodine) - 16, le Concerto violon (Beethoven) - 17, Symphonie fantastique (Berlioz) - 18, l'Arlésienne (Bizet) - 19, Shéhérazade (Rimsky) - 20, Tableaux exposition (Moussorgsky) - 21, Pacific 231 (Honegger) - 22, Coriolan (Beethoven).

A vos commandes joignez un titre de paiement

ANCIENNE MAISON

PASDELOUP

COUILLÉ & Cie

89, BD SAINT-MICHEL - ODEon 04-82 et 59-12



TOUS LES DISQUES
TOUS LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
MATERIEL ORFF - INSTRUMENTARIUM
VENTE - LOCATION - REPARATIONS

ENSEIGNEMENT MUSICAL

NOUVELLES METHODES

GAERTNER - Trois Noëls anciens pour instruments à percussion et flûte à bec ad lib. .. **5,00 F**

LEVALLOIS, LE TOUZE, LIGISTIN - Les cahiers de l'orchestre, flûte à bec et percussion avec chant. Vol. I et II - Chansons françaises, chaque .... **7,20 F**
Vol. III et IV - Chansons d'Europe, chaque .... **7,20 F**

MIAILLE - Divertissements autour de chants populaires, pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare, percussions .... **9,20 F**

Ed. & A. PENDLETON - Reflets folkloriques pour chant, percussion et flûte à bec.
2 cahiers, chaque .... **11,20 F**

WIDIEZ - Méthode facile et progressive de pipeau .... **5,90 F**

WUYTACK - Boléro, orchestration basée sur des instruments à percussion .... **6,00 F**

— **Colorès,** 6 pièces pour instruments à percussion .... **6,00 F**

— **Disque** 33 tours, 17 cm, enregistrement de Boléro et Colorès .... **11,10 F**

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue St-Honoré - **PARIS-Ier**

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Musique vocale (religieuse et profane).

Source intarissable, les *Cantates* de J.-S. BACH ne cessent de tenter les éditeurs. Ils ne se font pas faute d'en enrichir leurs catalogues.

Les Cantates *B.W.V.* 35 « *Geist und Seele wird verwiret* » et *BWV* 42 « *Am Abend aber desselbigen Sabbat* » forment un premier disque chez PATHÉ MARCONI. La cantate BWV 35 pour le 12e dimanche après la Trinité possède comme Sinfonia d'ouverture une copie d'un concerto pour clavecin ou pour violon. La seconde cantate, pour le dimanche de Quasimodo se signale par diverses particularités : par son importance, la Sinfonia prend l'allure d'un véritable morceau symphonique, sorte de concerto grosso, préparant et résumant la cantate — la basse qui soutient le premier récitatif « *Am Abend* », dépeint, par un mouvement continu et impressionnant de doubles-croches, la réunion des disciples emplis de crainte comme l'exprime le verset de St Jean « Le soir du même Sabbat, les portes du lieu où se trouvaient les disciples étant fermées, dans la crainte qu'ils avaient des juifs » — enfin, l'ineffable poésie de l'air pour contralto, S. et T., dialoguant au-dessus d'un pénétrant ostinato des basses. Chose assez exceptionnelle dans les cantates pour solistes, l'œuvre s'achève par un choral, un des plus beaux qui soient. H. Scherchen conduit l'ensemble et donne une interprétation nuancée, sensible, de la plus haute tenue artistique (1).

Il faut adresser de semblables éloges à Wolfgang Gönnenwein qui enregistre chez le même éditeur, les *Cantates* 78 « *Jesu, der du meine Seele* » et 106 « *Gottes Zeit ist die Allerbeste Zeit* peut-être écrite pour des funérailles, seule explication du surnom d'*Actus tragicus,* l'œuvre étant, par ailleurs, toute imprégnée de sérénité, de confiance et d'enthousiasme. En cette admirable composition, datant de l'époque de Weimar, Bach, tout en traitant les voix avec la maîtrise, le sentiment et la science dont toutes ses œuvres vocales resplendissent, réserve ici un rôle fort important à l'orchestre. Sans doute faut-il voir là l'expression d'une familiarisation de plus en plus grande avec la musique symphonique de pays étrangers. La cantate 78 fourmille de motifs descriptifs et symboliques ; à ce titre déjà, elle est un exemple. L'interprétation utilise des instruments anciens (luth, basse di viole, flûtes à bec, viole de gambe), d'où une saveur attachante et un accent de vérité historique du plus délicieux effet (2).

Sans réserve aucune, je loue également deux Cantates pour soliste : un soprano, Agnès Giebel : les *cantates BWV* 51 « *Jauchzet Gott in allen Landen* » et *BWV* 202 « *Weichet nur, betrübte Schatten* ». Toutes deux datent d'environ 1720-1730, l'orchestre, réduit, ne comprend que violons I et 2, alto et continuo. La première, composée pour une fête, comprend, en outre, une trompette tenue par Maurice André ; la seconde, un chef d'œuvre destinée à la célébration d'un mariage, se voit accuser son caractère champêtre par adjonction d'un hautbois. TELEFUNKEN (3).

Chez ARCHIV PRODUKTION, Erhard Mauersberger dirige la Gewandhausorchester et les Chœurs de St-Thomas de Leipzig interprétant deux autres Cantates datant à la fois de Weimar et de Leipzig. Une symphonie instrumentale ouvre la *cantate BWV* 18 *pour la Sexagésime*, laquelle raconte la parabole du semeur annoncée par un récitatif ; en ce morceau l'ensemble instrumental se passe des violons, le texte donne une place importante à une litanie de Lüther, Bach lui réserve une conception formelle du plus haut intérêt : alternance de récitatifs aux ténors et basses, des soprani et du chœur citant quelques-unes des parties de la litanie. Après un air pour soprano contrastant avec l'ensemble instrumental, la cantate s'achève par un admirable choral aux profondes résonances. La seconde *cantate BWV* 62 « *Nun komm der Heiden Heiland* » appartient au genre des cantates-chorals. Débutant par un chœur et s'achevant par un choral, elle est basée sur un cantique de Lüther pour l'Avent, étonnante adaptation du Veni Redemptor gentium. Voilà, certes, un disque clôturant avec éclat ce panorama sur une des activités professionnelles de Bach, une des plus attachantes peut-être. Ne les manquez pas (4).

Sous le titre « *Les Compositions vocales de Henze* » la DEUTSCHE GRAMMOPHON présente en stéréo une image bien moderne et originale de la cantate. De H.W. HENZE, né en 1926, ce sont, par Edda Moser, cantatrice au répertoire varié et important : une *Cantate* sur le poème *Alibi* d'Elsa Morante pour soprano, petit chœur et 13 instruments (flûte, cor anglais, clarinette basse, basson, cor, trombone, cithare, harpe, violon, alto, cello et contrebasse), une *cantate* sur un *poème de Walt Whitmann,* d'abord écrite pour soprano et piano, puis transcrite pour soprano aigu et 8 instruments solistes, et une troisième *Cantate* sur un extrait des *Illuminations d'A. Rimbaud* pour coloratura, harpe et 4 violoncelles. Avec un langage moderne par la conception, l'écriture, la variété des timbres, Henze se révèle artiste sensible, miniaturiste délicat que vous aurez plaisir à connaître. Henze lui-même conduit l'Orchestre Philharmonique de Chambre de Berlin : interprétation remarquable dignement respectée par l'enregistrement. La pochette donne les textes en italien, allemand, anglais et français (5).

Enfin, point final à ce chapitre, DECCA donne un superbe récital Régine Crespin, incomparable cantatrice dont le talent toujours égal, vaste, lui permet de briller dans tous les domaines. Ici, ce sont *lieder* et *mélodies* de SCHUMANN, HUGO WOLFF, DEBUSSY, POULENC, dont l'interprétation, parfaitement respectée par la prise de son, nuancée, sensible, délicate vous

plongera dans le ravissement. Le choix, infiniment varié, comporte 21 pièces, vous en trouverez le détail dans notre habituel catalogue (6).

Musique instrumentale.

En France, le clergé avec une légèreté et une médiocrité coupables, sabote et assassine la musique sacrée dont les siècles nous ont donné tant de chefs d'œuvres. « *L'Education Musicale* » dont la constante est l'appel à la connaissance du beau, et à son respect, aussi bien dans le domaine profane que dans le domaine religieux, joint sa protestation à celles qui, de toutes parts, s'élèvent énergiques, sévères et solennelles, contre un massacre scandaleux. Puisque dans églises ou cathédrales, au sein des offices pour lesquels ils furent conçus, nous n'avons plus le droit d'entendre grégorien, motets, messes, œuvres d'orgue, mais hélas ! des stupidités, voire du jazz ! rabattons-nous sur le disque qui, grâce aux éditeurs auxquels nous devons rendre hommage, d'un monument édifié tout au long des siècles. Ici même, nous avons signalé tour à tour grégorien, messes, motets, etc... Nous avons commencé cette chronique par des cantates, voici maintenant, chez HARMONIA MUNDI d'abord, des œuvres pour orgue de HAENDEL et de J.-S. BACH. Un premier disque, enregistrement parfait, contient une interprétation éblouissante de quatre *Concertos* de HAENDEL pour lesquels on a fort heureusement choisi un orgue baroque convenant admirablement à cette musique toute faite d'oppositions et de registrations (7).

Le second disque donne, joués par Lionel Rogg sur un instrument historique Silbermann, deux des six *Sonates* de J.-S. BACH. HARMONIA MUNDI, firme jeune, pleine d'enthousiasme et d'allant, inscrit ces deux maîtres dans une nouvelle collection : OPUS, UNE ŒUVRE, UN DISQUE. Il faut sans doute voir dans cette création une double intention : économique, pratique. N'en déduisez pas que la qualité puisse s'en ressentir. Non, la marque fidèle à elle-même, n'offrira jamais que de belles choses, interprétées et enregistrées dans un niveau frisant la perfection. Certes, cela représente des efforts très soutenus que le discophile ne doit pas négliger. Pour vous-mêmes, ces disques 25 cm vous rendront de très appréciables services dans vos activités pédagogiques (8).

En quatre coffrets proposés en souscription et à des conditions très avantageuses, VALOIS donne ses soins les plus attentifs à l'édition intégrale de l'œuvre d'orgue de J.-S. BACH. Le premier coffret, que voici, comprend 5 disques. Michel Chapuis, professeur au Conservatoire de Strasbourg et titulaire de l'orgue de St-Séverin à Paris touche l'orgue Andersen de l'église Notre-Sauveur à Copenhague et l'orgue Schnitger de l'église St-Michel à Zvolle (Hollande), instruments correspondants au principe de l'orgue de l'Allemagne du Nord tel que Bach l'a connu. D'autres instruments, danois, hollandais, allemands, choisis en fonction du caractère des œuvres apparaîtront dans les coffrets suivants. Voilà une production d'une éminente valeur due à la qualité de l'enregistrement, les instruments, de purs joyaux, la personnalité sensible et forte de l'interprète. Une importante plaquette signée Halbreich, donne une solide et abondante documentation sur les *six Sonates en trio, Toccate, Préludes, Fugues, Fantaisies, Trios, Passacaille, Canzone, Allabreve, Pastorale.* Qui ne serait tenté : avoir à sa disposition, dans les meilleures conditions, le sommet de toute la littérature pour orgue fait d'innombrables pièces pour lesquelles une vie entière n'est sans doute pas de trop pour bien connaître Bach, le comprendre et l'aimer, tant il réserve de surprises et de découvertes (9).

DECCA vient de consacrer un très beau disque au grand orgue de l'Eglise abbatiale de Saint-Pierre de Solesmes, siège des célèbres bénédictins, lesquels ont tant œuvré en faveur du chant grégorien. G. Litaize a inauguré l'instrument en octobre 1967. C'est le reflet de cette manifestation que présente DECCA. Des auteurs retenus SWEELINCK, CLERAMBAULT, BUXTEHUDE, J.-S. BACH, vous entendrez un ensemble de pièces finement enregistrées. La pochette donne la composition de l'instrument et les registrations de Litaize (10).

Un second disque HARMONIA, OPUS, collection promise à brillant succès, retient un grand représentant de la musique anglaise, sorte de pionnier pour la musique pour clavier, W. BYRD. A.B. Speckner joue une curieuse suite, bien inconnue, *The Battell, La Bataille,* musique descriptive formée d'une douzaine de pièces aux titres suggestifs. Intéressante à plus d'un titre, cette composition, unique en son genre, devrait paraître dans toute discothèque bien conçue et réservant une place de choix, méritée, à un genre, une époque, un instrument. Chaque disque de cette collection s'agrémente d'un texte de qualité, historique et musicologique (11).

Un second disque ARCHIV PRODUKTION s'attarde sur le 18e siècle italien avec l'Ecole napolitaine et ALESSANDRO SCARLATTI, dont l'éditeur présente les *Six Concerti grossi,* œuvre musicale au sens le plus élevé du terme, profitant de l'interprétation la plus artistique qui soit par les solistes de l'Orchestre Scarlatti de Naples dirigés par Ettore Gracis. Comme toujours avec cette firme, la présentation des œuvres par G.L. Tomasi, constitue une documentation musicologique fort instructive et par conséquent un précieux élément de travail. Ceci, indépendamment de la musique elle-même, musique qui vous comblera (12).

Le magicien de la trompette, Maurice André, enregistre chez ERATO un mélange assez peu courant : orgue et trompette avec des pages de TELEMANN, VIVALDI, LOEILLET, KREBS. Sonorités, dextérité, précision, netteté, puissance, douceur, éclat magnifiquement respectés par la prise de son éblouissent et enchantent. Avec ce disque, je vous certifie un beau succès auprès de vos jeunes auditoires (13).

Datant de la fin de sa vie, les *deux Sonates pour clarinette* de BRAHMS forment un autre bien beau disque chez PATHÉ MARCONI. Deux œuvres confidentielles, toutes faites de douceur mélancolique ! Tout en manifestant des qualités propres : netteté de la forme, maîtrise de l'écriture, aisance des développements, Brahms exploite avec bonheur toutes les possibilités de l'instrument. On sait combien elles sont nombreuses et variées. L'interprétation de G. de Peyer et D. Barenboim sert admirablement cette musique trop méconnue (14).

La sonate cette forme qui conditionna tant d'œuvres, connut une évolution qui parcourut des siècles. Là ne se limita pourtant pas cette évolution. De l'œuvre pour instrument seul, pour deux instruments, la sonate s'adjoignit le trio, avec un certain mal, toutefois, du fait de l'union de trois instruments comme le violon, le violoncelle et le piano. Souvent et assez longtemps, les deux premiers se sont effacés devant un piano dominateur. En 1776, MOZART écrivit son premier trio, le genre était assez nouveau. C'est par cette composition

34/326 →



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

32/324 →
que s'ouvre la publication par PHILIPS, en deux disques livrés en coffret de six *Trios*. En comparant le premier avec ceux qui suivent vous suivrez et admirerez avec quel instinct musical, quelle pénétration, Mozart a fait progresser un genre au point de le rendre aussi complet et passionnant que la sonate pour un ou deux, voire la quatuor. L'enregistration impeccable sert avec bonheur l'interprétation du Beaux Arts Trio (15).

La VOIX DE SON MAITRE publie, en 3 disques livrés en coffret, de CHOPIN, l'œuvre pour piano et orchestre (concertos, fantaisie, variations, etc...). Ce jumelage piano et orchestre ne semble pas fait pour stimuler la curiosité des mélomanes, tant les œuvres uniquement pianistiques de ce maître brillent au firmament au détriment d'œuvres, comme celles-ci, composées surtout dans un but précis ; « se lancer, comme pianiste original et talentueux, sur la vaste scène de l'Europe ». Indépendamment par conséquent, de toute considération seulement musicale, on doit s'approcher de ces œuvres avec le souci du respect de la vérité historique. Au demeurant, beaucoup de musique coule en ces pages et bien des compositions plus près de nous portant d'autres signatures n'atteignent pas le niveau des deux concertos enregistrés. Et puis, l'audition vous permettra d'admettre ou de réfuter, en connaissance de cause, les prises de position des manuels. Tout cela justifie cette publication, fort brillante par l'interprétation de Weissenberg et de l'Orchestre de la Société du Conservatoire dirigés par Skrowaczewski. A ces trois disques se joint une plaquette réservée à la présentation des œuvres et ornée d'artistiques reproductions variées (16).

Comme si la principale condition, en France, pour devenir célèbre, était d'être déjà mort ou, du moins, de vivre ses dernières années, le monde musical glorifie actuellement Charles Münch pour ses inoubliables interprétations. En effet, après lui avoir confié la création et la direction de l'Orchestre de Paris, lequel s'est trouvé malheureusement sans chef après une première année brillante, nous assistons depuis la disparition de Münch à une reprise sensible de ses enregistrements. Voici, chez R.C.A. quelques œuvres de DEBUSSY et de RAVEL. Vous imaginez ce que peut être l'interprétation, Münch dirigeant l'Orchestre Symphonique de Boston ; quant à l'enregistrement, on ne peut que le louer et rendre hommage à R.C.A. (17).

Toujours de RAVEL, ERATO présente l'intégrale de l'œuvre pour piano, sujet revenant assez souvent dans les critiques de disques. Sans être aussi « originale et personnelle » (!!!) que l'interprétation de Samson François, celle de Monique Haas n'exprime pas avec autant d'acuité cette atmosphère de poésie, voire de féerie qu'avait su rendre Werner Haas lorsqu'il s'était produit dans les mêmes œuvres (18).

De RAVEL encore, HARMONIA MUNDI - MUSIQUE NOUVELLE publie la *Sonate violon et piano* ainsi que le *Trio piano, violon et violoncelle.* Interprétation et enregistrement sont superbes (19).

CATALOGUE

(1) J.-S. BACH : Cantates pour solistes 35 et 42.
(30/33 - *PATHE MARCONI* - CVB 2050)

(2) J.-S. BACH : Cantates : 78, 14e dimanche après la Trinité et 106, Le temps de Dieu est le meilleur.
(30/33 - *PATHE MARCONI* - CVB 1099)

(3) J.-S. BACH : Cantates : 51 « Chantez Dieu en tous pays » et 202 « Dissipez-vous ombres attristantes ».
(30/33 - *TELEFUNKEN* - CTB 2113)

(4) J.-S. BACH : Cantates : 18 « Ainsi que pluie et neige tombant du ciel » et 62 « Viens maintenant Sauveur des païens ».
(30/33 - *ARCHIV PROD.* - stéréo 198 441)

(5) HENZE : Cantata della Fiaba Estrema - Whispers from Heavenly Death - Being Beauteous.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMM.* - stéréo 139 373 SLPM)

(6) Récital Régine Crespin :
R. SCHUMANN : (5 poèmes de Marie Stuart : l'Adieu à la France, Après la naissance de son fils, A la reine Elisabeth, Adieu au monde, Prière).
H. WOLFF : (A l'aube, Le jardinier, La jeune servante abandonnée, J'ai un amant à Penna, Le tombeau d'Anacréon, Amour secret).
DEBUSSY : (Trois Chansons de Bilitis).
POULENC : (Banalités de G. Apollinaire, La courte paille de M. Carême, Chansons villageoises de M. Fombeure, Deux poèmes de L. Aragon).
(30/33 - *DECCA* - SXL 6 333)

(7) HAENDEL : Concertos pour orgue : op. VII, n° 3 Si b. Maj. (orgue, 2 hautb., cordes et b.c.) - op. IV, n° 3 sol min. (o., violon solo, cello, 2 htb., cordes, b.c.) - op. VII, n° 5 sol min. (o., 2 htb., cordes et b.c.) - n° 14 La Maj. (o. 2 htb. cordes et b.c.).
(30/33 - *HARMONIA* - HM 30 845)

(8) J.-S. BACH : Sonates en trio : Ut Maj. BWV 529 et Sol Maj. BWV 530.
(25/33 - *HARMONIA MUNDI* - Opus 2)

(9) J.-S. BACH : L'œuvre d'orgue, coffret I : Sonates en trio BWV 525 à 530 - Toccata et fugue ré min. (dorienne) BWV 538 - Préludes et Fugues ré min. 539, Sol Maj. 541, la min. (543), ut min. (546), la min. (551) - Fantaisie avec imitations (563) - Toccate Ut Maj. (564), ré min. (565), Mi Maj. (566) - Préludes Sol Maj. (568), la min. (569) - Fantaisies Ut Maj. (570), Sol Maj. (572) - Fugue ut min. sur un thème de Legrenzi (574) - Fugues ut min. (575), sol min. (578), si min. sur un th. de Corelli (579) - Passacaille ut min. (582) - Trios ré min. (583), sol min. (584) - Canzone ré min. (588) - Allabreve Ré Maj. (589) - Pastorale Fa Maj. (590).
(30/33 - *VALOIS* - CMB I)

(10) SWEELINCK : Variations sur « Ma jeune vie a atteint son terme »,
CLERAMBAULT : 4 extraits de la Suite du 2e Ton (Plein jeu, Basse de cromorne, Récit de nazard, Caprice sur les grands jeux),
BUXTEHUDE : Chorals : « Hélas Seigneur, je suis un pauvre pêcheur » et « In dulci jubilo »,
J.-S. BACH : Chorals : « Devant ton trône je vais comparaître », « Où dois-je m'enfuir » et Toccata, adagio et fugue en Ut Maj. (564).
(30/33 - *DECCA* - SXL 20 221)

(11) W. BYRD : La Bataille.
(25/33 - *HARMONIA MUNDI* - Opus 4)

(12) A. SCARLATTI : Six Concerti grossi (fa min., 4 mouvts - ut Min., 3 mouvts - Fa Maj., 5 mouvts - sol min., 3 mouvts - ré min., Mi Maj., 4 mouvts).
(30/33 - *ARCHIV PRODUKTION* - stéréo 198 442)

(13) Trompette et orgue :
TELEMANN : (Sonate sol min.) - VIVALDI : (Concerto Ut Maj., 2 trompettes et orgue) - LOEILLET : (Sonate Ut Maj.) - KREBS (6 chorals).
(30/33 - *ERATO* - STU 70 488)

(14) BRAHMS : Sonates clarinette et piano, op. 10 n° 1 et 2, fa min. et Mi bémol Maj.
(30/33 - *PATHE MARCONI* - CVB 2 116)

(15) MOZART : Trios violon, cello et piano (Sol Maj., K 496), Si bémol Maj. (K 502), Mi Maj. (K 542), Ut Maj. (K 548), Ut Maj. (K 564) - Divertissement à 3, Si bémol Maj. (K 254).
(30/33 - *PHILIPS* - 802 933/834 LY)

(16) CHOPIN : L'œuvre piano et orchestre (Concertos 1 et 2) - Fantaisie sur des Airs polonais - Andante spianato et grande Polonaise - Variations sur « La ci darem la mano » de Don Juan (Mozart) - Krakoviak et Polonaise-fantaisie).
(30/33 - *VOIX SON MAITRE* - CVB 2 081/83)

(17) DEBUSSY : Images pour orchestre (gigues, rondes de printemps, Ibéria) - La Mer ;
RAVEL : Daphnis et Chloé (version intégrale) - Boléro - Pavane pour une Infante défunte - La Valse.
(30/33 - *R.C.A.* 6 - stéréo 940 005/08)

(18) RAVEL : L'œuvre pour piano : Pavane pour une Infante défunte - Jeux d'eau - Menuet antique - Miroirs - Sonatine - Ma Mère l'Oye - Menuet sur le nom de Haydn - Gaspard de la nuit - Valses nobles et sentimentales - Prélude - A la manière de Emmanuel Chabrier - A la manière de Boro-

dine - Le tombeau de Couperin.
(30/33 - *ERATO* - STU 70 435/36/37)

(19) RAVEL : Trio piano, violon et violoncelle ; Sonate violon et piano.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - HMO 30 753)

DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS 1968
(Prix du Disque 1968 - Berlin)

Pour la 1re fois l'Edition Phonographique et la Télévision allemandes ont distribué leurs récompenses les 14, 15 et 16 novembre 1968, à Berlin.

De grandes manifestations se sont déroulées dans l'Opéra de la capitale avec les plus grands artistes mondiaux parmi lesquels Maurice ANDRE (exclusivité Erato) qui a remporté un véritable triomphe en exécutant le Concerto pour trompette de Haydn.

Parmi les récompenses accordées, on relève :

L'ORFEO de Monteverdi
Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne
dir. Michel CORBOZ
(STU 70 440 à 70 442).

QUATRE CANTATES FRANÇAISES pour baryton (Courbois, Boismortier, Campra, Rameau)
Gérard SOUZAY - Orchestre de Chambre Jean-François PAILLARD
dir. Jean-François PAILLARD
(STU 70 340).

On remarque que l'*Orféo,* en deux mois, n'aura pas été couronné moins de trois fois :

Prix EDISON - Amsterdam,

DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS - Berlin,
Prix ACADEMIE DU DISQUE FRANÇAIS - Paris.

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères

— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

EMISSION DU LUNDI 12 MAI 1969 : de 14 h 10 à 14 h 40 :

— La Flûte enchantée (ouverture et entr'acte) de MOZART.
— Profils pour trombones et orchestre de K.-H. KOPER.

EMISSION DU LUNDI 26 MAI 1969 :

LES CUIVRES :

— Musique de chambre pour cuivres et cordes de P. HINDEMITH.
— Marche hongroise de H. BERLIOZ.

EMISSION DU LUNDI 9 JUIN :

— Le Bydlo de MOUSSORGSKY.
— Fanfares liturgiques de H. TOMASI.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIQUE. Liste sur demande.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

175 ans

IBACH

PIANOS
droits et à queue

Styles
anciens et modernes

SONORITE
incomparable

Modèles
« ETUDES »
à prix spéciaux
pour écoles

■ La plus ancienne des grandes marques allemandes.
■ Depuis **1794**, facteur de piano de père en fils.
■ 175 ans d'existence ininterrompue
de TRADITION
de QUALITE

L'instrument des
- GRANDS COMPOSITEURS ET INTERPRETES
WAGNER - BRAHMS - LISTZ - REGER
STRAUSS - BARTOK - WEBERN...
- PROFESSIONNELS
- CONSERVATOIRES et ECOLES



Vente exclusive pour Paris :

J. MAGNE

53, r. de Rome, Paris-8e

Pour tous renseignements, écrire à :

J. HEINZELMANN, 31, rue Greuze, **PARIS-16e**
LISTE DES REPRESENTANTS IBACH SUR DEMANDE

Original
STUDIO 49
INSTRUMENTENBAU

ORFF - SCHULWER INSTRUMENTARIUM

Carillons
Xylophones
Métallophones
Timbales - Tambourins - Cymbales
Caisses Claires - etc...

En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments. Si vous éprouviez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche.
Envoi du catalogue sur simple demande.

Agents exclusifs pour la France et la Belgique :

SCHOTT FRERES S.P.R.L.

75 - PARIS-Xe
69, Fbg Saint-Martin, 69
Tél. : 607-61-50

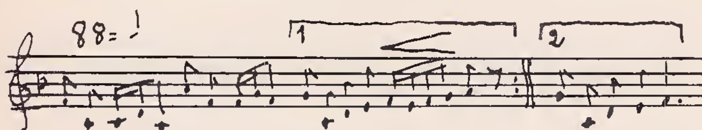
BRUXELLES-1
30, rue Saint-Jean, 30
Tél. : (02) 12-39-80

LES DISCIPLINES DE L'ÉCOLE MATERNELLE AU TRAVERS DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

par Laure RÉCEPTOR

Institutrice à l'Ecole maternelle P. Foncin, Paris

Complétant la phrase, il faut lire les exemples n° 1 et n° 2 dans la 1re partie de cet article parue en avril, pour les 2 interprétations :



Résumé.

Dans l'expérience « Improvisation gestuelle rythmique que je relate et dont voici la suite, j'ai essayé d'employer une pédagogie qui suscite la créativité de l'enfant dans tous les domaines et qui, par là-même vise au développement de sa personnalité et de son sens artistique et musical en particulier.

Partant de l'idée que le rythme est contenu dans toute forme de vie et de mouvement, c'est dans les petits événements qui se présentent occasionnellement à l'école que l'enfant découvre et prend conscience des éléments rythmiques de base dans leurs variétés de formes et d'expressions et de la pulsation qui donne vie à leurs enchaînements.

A partir de ce moment, ceux-ci commencent à chanter en lui et s'extériorisent dans des correspondances rythmiques expressives de gestes, de tracés de peinture, de chants, d'expressions verbales.

L'instigatrice étant la musique, l'enfant va de créations en créations dans les domaines précités. Néanmoins celles-ci demandent à être développées par des « techniques - jeux » attrayants apportés au fur et à mesure des besoins de l'enfant pour lui en faciliter l'expression.

II. - *L'ENFANT EST EN PRESENCE DES RYTHMES PAR LES PERCEPTIONS AUDITIVES.*

— Si elles sont associées au mouvement visuel, l'enfant suit le processus indiqué précédemment (la pluie tombe et tinte contre les vitres - le menuisier est venu scier une planche dans notre classe etc...).

— S'il s'agit d'auditions musicales pures (et elles ont lieu dès le début de l'année en de jolis textes à pulsations franches et dont la trame est faite essentiellement de formules rythmiques simples) la musique frappe le sens rythmique et la sensibilité de l'enfant.

Pour peu que celui-ci soit familiarisé avec la pulsation, les rythmes de base et leurs divers caractères, nous voyons d'abord l'enfant pulser silencieusement et selon son tempérament propre. Puis il s'élance avec joie pour traduire ce texte en gestes, dans la mesure de ses possibilités (pauvres en début d'année).

Donc voie ouverte à l'improvisation gestuelle sur de la musique.

— Voie ouverte à l'expression picturale de l'enfant.

Pour les dessins libres d'imagination, l'audition d'un texte musical bien choisi par la beauté de son mouvement rythmique et musical, place l'enfant qui peint dans un climat qui soutient son geste et enrichit ses créations.

Dans d'autres cas, l'audition d'un très beau texte de musique « descriptive » rend vivant une image qui risque de rester morte malgré les conversations et gravures à ce sujet (mon expérience sur l'audition de La Mer de Debussy, les réflexions des enfants — voir plus loin — et leurs dessins d'interprétation).

Dans d'autres cas encore, l'audition enrichit considérablement la poésie d'une situation vécue par les enfants : lever de jour et de soleil au travers des beaux arbres de la cour voisine (audition du Matin de Grieg).

— Voie ouverte à l'expression spontanée verbale de l'enfant et par là, à l'affinement de sa sensibilité artistique. Elle se manifeste précisément à ce genre d'audition, nous verrons plus loin de quelle manière.

TRADUCTION DES ELEMENTS RYTHMIQUES DE BASE CONTENUS DANS LES AUDITIONS MUSICALES EN TRACES DE CONTROLE.

Exemple : Un enfant se trompe de pulsation et d'interprétation gestuelle. L'élément de base étant (17), l'enfant interprète le texte en (18). Je lui fais alors tracer les gestes qu'il vient de danser, puis je lui fais réécouter le texte en le doublant de mon chant, ce qui me permet d'en exagérer la pulsation et le caractère des formules rythmiques afin d'aider l'enfant à trouver la pulsation et les rythmes de base exacts. Je lui

(1) Les articles publiés sous ce titre n'engagent que la responsabilité de leurs seuls auteurs.





demande d'accompagner sa pulsation gestuelle de l'interprétation vocale des éléments rythmiques de base du texte, de les interpréter par le tracé qui fera ressortir l'erreur par comparaison avec le tracé initial.

Comme je l'ai dit précédemment, toutes ces découvertes de rythmes, de gestes, de tracés ne sont que des débuts de créations, et ne permettent pas encore à l'enfant de s'exprimer gestuellement dans l'épanouissement de sa personnalité lorsqu'il entend de la musique.

Il faut des techniques qui l'aident dans son développement, techniques apportées au fur et à mesure des besoins de l'enfant sous forme de jeux attrayants où la créativité garde toujours une place majeure.

LES TECHNIQUES TELLES QUE JE LES CONÇOIS.

1) Les exercices de rythmique, visent la création de gestes dans l'application des divers rythmes de base, attendu que ces rythmes sont employés dans toutes leurs formes possibles (lié, staccato, fort, piano, registre grave, aigu, modes majeurs et mineurs) assemblés et présentés en de petites mélodies vivantes.

Le principe de la leçon est que sous l'impulsion de jeux, l'enfant exprime les rythmes avec le plus de membres possible dans les divers plans et directions possible, d'une manière totalement libre qui suscite la création des gestes.

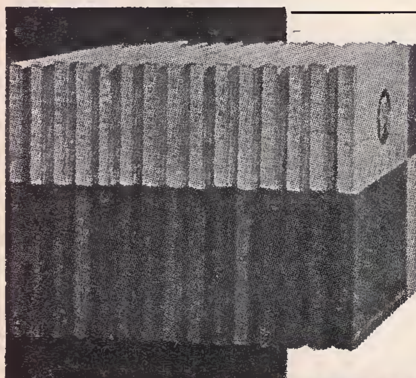
Certains moments de la leçon sont réservés au perfectionnement de gestes créés par les enfants et de l'expression de rythmique et musicale. Complétés par des jeux de gymnastique, c'est au cours de ces deux sortes d'exercices que l'enfant prend « conscience » et dans une certaine mesure « possession » de son corps et de l'espace : il acquiert de l'indépendance et par là même, développe sa personnalité.

2) Les exercices de métrique font appel à la précision de la pulsation. C'est là où l'enfant prend la conscience physique des rythmes de base et de leurs rapports de durée. Des chants très simples faisant l'objet de petits jeux dramatiques donnent l'occasion de découvrir qu'une musique peut être ressentie, interprétée de diverses manières. C'est là où disparaissent les troubles des enfants qui voient leur camarade danser un texte sur des croches alors qu'eux-mêmes éprouvent le besoin de pulser sur des noires et qu'un troisième exprime la formule rythmique entière qui charpente le texte.

Les jeux de métrique effaceront vite ces doutes en encourageant au contraire, l'individualité de l'enfant, en l'invitant à s'exprimer d'une manière personnelle. En outre, ils sont un véritable creuset où sont brassés rythmes, chants, danses, tracés, dans une liaison intime, et c'est sous l'attrait de jeux, que l'enfant devient « inconsciemment conscient », des notions qu'ils lui apportent.

Le rythme, la musique, la danse, entrent en lui, favorisant l'invention. C'est en général au cours du 2e trimestre qu'apparaissent les créations spontanées de petites formules rythmiques et mélodies ainsi qu'une improvisation gestuelle plus riche et plus musicale.





PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

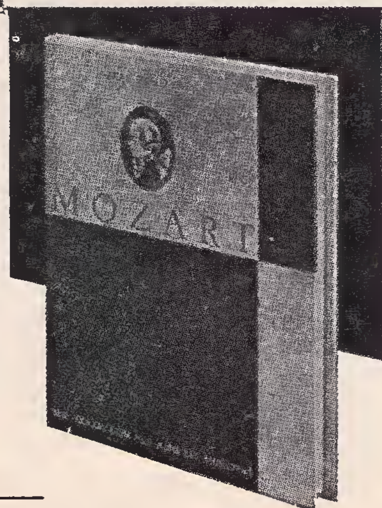
...Consacrées à tous les grands maîtres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « ...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maîtres. »

DISPONIBLES : BACH, BEETHOVEN, BERLIOZ, CHOPIN, COUPERIN, DEBUSSY, GOUNOD, HAYDN, LISZT, MASSENET, MOZART, PARAY, RAMEAU, RAVEL, SCHUBERT, SCHUMANN, VIVALDI, WAGNER (en réimpression HONEGGER).



Chaque volume **RELIE**
18,5 × 14 : **6,39 F**

• VOYEZ VOTRE LIBRAIRE • POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., B.P. 344, LYON R.P.

Exemple de travail de métrique.

Sur le chant « Quand trois poules vont aux champs » (Exercices pouvant se faire en plusieurs séances selon le niveau des enfants).

Plan de travail.

A) Documentation sur la poule pour dégager les caractéristiques des mouvements de la poule, de son cri. Présentation de notre coq naturalisé, films, conte, audition de « La Poule » de Rameau.

B) *Variantes sur le thème.*

1) Les poulettes se promènent (19), légères et gaies.

2) Les mamans-poules les surveillent, elles marchent en (20). Sur le Fort l'enfant avance le pied, le corps et le cou alors que sur la noire piano (il laisse instinctivement le pied à terre) il retire son corps et son cou légèrement le pied en arrière (marche de la poule).



En somme, il interprète la formule rythmique avec son corps et son cou pendant qu'il fait des blanches avec ses pieds.

(C'est par la variété d'exercices sur les alternances de fort et faible que les enfants découvrent tout naturellement les blanches).

3) Un renard rôde (création d'un bruitage accompagnant les gestes inventés par les enfants et recherche de disque convenant à l'ambiance inquiétante d'un renard guettant sa proie.

4) Le renard dévore les poules qui, dans son ventre, chantent le thème initial en pleurant (thème en mineur) et en noires liées, d'où changement total de caractère avec les noires piquées du début.

Réalisation.

Pour obtenir de la majorité des enfants une pulsation rigoureuse, je progresse très lentement afin que l'effort demandé soit possible et que l'exercice reste pour l'enfant un jeu attrayant.

Le tempi est choisi par les enfants et le métronome les aidera par moments à s'y maintenir.

— Le thème est exécuté vocalement.

— Puis vocalement avec l'orchestre enfantin (technique du poignet et des doigts dans la pratique du tambourin, du triangle, du xylophone etc., pour obtenir les nuances).

— Puis le thème est exécuté simultanément, vocalement, orchestralement et gestuellement pour chaque espèce d'animal, en 2 groupes (sauf le renard).

— Puis simultanément les 2 bêtes à la fois, chacune dans son rythme, accompagnées par le thème initial. C'est l'amorce des ensembles à plusieurs parties.

— Puis j'invente des raisons dramatiques qui suggèrent aux enfants des variantes de nuances de « Fort » à « Piano » et inversement.

— Les enfants suggèrent des variantes de registre.

Ils veulent caqueter comme les poules, lancer le cocorico du coq, aboyer comme les chiens, ce qui donne l'occasion de créations, de formules rythmiques, interprétées à l'orchestre enfantin sous des formes variées, et en danse.

Les enfants, familiarisés avec les rythmes de base et la pulsation, acquièrent une indépendance qui leur permet à la fois de pulser et d'exprimer les cellules rythmiques.

De ce fait ils ont la possibilité en audition de disques d'identifier très rapidement les enchaînements rythmiques et de les exprimer gestuellement, passant ainsi d'une expression rythmique à une autre, sans perdre la régularité de la pulsation.

LES JEUX DRAMATIQUES MUSICAUX.

Ils se font sous différentes formes :

— Créant eux-mêmes l'action dramatique, l'exercice consiste à choisir des rythmes s'adaptant aux divers épisodes de l'action selon le caractère qu'elle exige. Les enfants ont ainsi la possibilité de la jouer sous forme de danse, et d'incorporer dès que possible, ces rythmes dans des créations de petites mélodies qui soutiennent l'expression gestuelle et font l'objet de petits chants créés par les enfants.

Cet exercice est un contrôle, sous forme de création et d'expression de la connaissance des rythmes et de leurs formes.

— Une autre fois, ce sera une action traduite par les enfants sous forme de « chant parlé », accompagné par l'orchestre enfantin. Les enfants créent les paroles, décident des instruments et du moment de leur intervention.

Cet exercice fait allusion par sa forme, à la musique contemporaine.

— Une 3e forme d'exercice consiste à lier en un seul, les 2 exercices précédents. Les enfants y trouvent à la fois les expressions gestuelle, vocale et instrumentale.

Je propose cette forme pour la section « des grands » de 5 à 6 ans.

Exemples de jeux dramatiques.

E. *CREATION DE LA DANSE ET D'UN CHANT.*

Etant familiarisés avec les rythmes de base, leurs divers caractères et le chant, il n'est pas difficile pour l'enfant d'imager musicalement une action dans un jeu dramatique en créant rythmes et motifs musicaux.

L'an dernier les enfants ont composé une histoire, celle d'une fleur triste dont le vent devait recueillir et emporter le parfum.

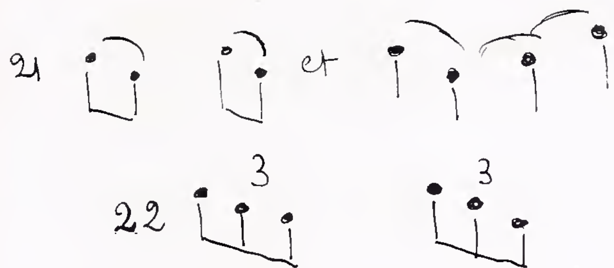
Il s'est alors posé diverses questions à eux :

Quelle sorte de vent devra venir ? Violent ? Sifflant ? Doux et caressant ? Ces termes sont familiers aux enfants par leur emploi lorsqu'aux jours de brise et de bise et aux travers de très belles séquences de disques nous avons vu, senti, écouté le vent et que nous l'avons chanté en des récitations et chants.

Les enfants ont alors décidé par la majorité, en en donnant les raisons, qu'il fallait un vent doux et caressant.

Je demande : Comment fera-t-il ?

et j'entends : (21) et (22)



et ils confirment leurs ébauches de chants par des créations de gestes et de tracés adéquats.

Une fillette ajoute : « Le vent viendra la nuit. »

Je demande alors : « Où, sur mon piano, faut-il jouer la nuit ?»

Réponse : « Dans le bas du piano » (couleur musicale).

J'invite alors les enfants à assembler ces rythmes pour en faire une petite formule (base de départ pour la création d'une comptine ou d'un petit chant).

2. *LE JEU DRAMATIQUE « CHANT PARLE » AVEC ACCOMPAGNEMENT DE L'ORCHESTRE ENFANTIN.*

La même fleur va demander au soleil de l'épanouir.

Une fillette décide qu'elle ira faire cette requête « en très fâchée », et elle avance à grands pas de noires accentuées. Les enfants accompagnent sourdement au tambourin, la quantité de pas étant réglée d'avance ou simplement dirigée par mes mains.

Arrivée chez le soleil, et sur un ton menaçant :

— « Alors ! tu me chauffes soleil ! oui ? »

(J'invite les enfants à moduler amplement leur voix).

Nous convenons alors que l'apparition du soleil sera marquée par un coup des cymbales.

— Le soleil (moi) : « Tu oublies que je suis le maître de la terre. Je peux te faire beaucoup de bien ou beaucoup de mal. Alors, parles-moi plus gentiment. Si au moins tu te plaignais, j'aurais peut-être de la tendresse pour toi... »

Un autre enfant voit alors ce qu'il faut faire. Il avance avec une mine triste, met un genou à terre, et, son regard m'implorant, il dit :

— « Soleil, soleil, je suis malheureuse, donne-moi tes rayons, je veux être belle, les enfants ne me regardent pas ! »

A défaut d'instruments, nous accompagnons les plaintes en gémissant doucement à bouche fermée et en portant la voix dans divers registres, ma main les y invitant.

3. *LE CHANT.*

Penser que l'enfant est capable de composer des petites mélodies, implique l'idée qu'il aime chanter et qu'il chante bien. En effet, le maniement de la voix dans les divers registres où il retrouve rythmes, nuances, modes, en de jolis chants ou comptines, qui lui plaisent et sont joliment présentés, l'épanouit. Même un simple exercice vocal, où la main suit l'évolution de la ligne musicale et que les enfants imitent par la voix et le geste a le don, de ramener une attention et un silence, où la voix est reine.

C'est de cette ambiance, nourrie par de jolis contes, que naissent les créations vocales spontanées que j'ai notées.

Par ailleurs, je retrouve ici en mettant beaucoup plus d'attention sur l'intonation et l'émission vocale, les exercices à deux voix, utilisés en métrique (très simple en début d'année, chants avec basse rythmée).

4. *LA TECHNIQUE DES TRACES ET DE LA PEINTURE.*

L'habitude de tracés de lignes de toutes sortes, leur identification rapide sur les corps, l'assouplissement du poignet par la rythmique et le maniement des instruments de l'orchestre, le sens des rythmes qui fait de plus en plus partie intégrante de l'enfant sont des éléments essentiels à la création de dessins, de tracés souples et ingénieux (danse de la main), éléments essentiels mais pas suffisants. Encore faut-il que l'enfant ait de bons pinceaux, en connaisse les maniements divers, l'emploi des couleurs, leur mélange et leurs effets, pour lui permettre de s'exprimer avec facilité et dans l'épanouissement.

5. *LA TECHNIQUE DU MODELAGE.*

Les mêmes facilités citées pour le dessin aident considérablement l'enfant dans l'expression plastique, mais là aussi la condition primordiale est la connaissance de l'emploi de la terre, sinon l'enfant se décourage vite.

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve

(Métro : SAINT-MICHEL)

Tél. : **ODE. 20-96**

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

DISQUES **ELECTROPHONES**

Expédition rapide en Province

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62 Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

J. S. BACH

L'Art de la Fugue.

Introduction, analyse et commentaires de Marcel Bitsch.

G. FAVRE

Eléments de la langue musicale.

(Initiation au solfège pour les classes de second degré et la première année des Ecoles Normales).

Chœurs sans accompagnement

G. FAVRE

Chœurs à 3 voix égales (10 chants populaires harmonisés).
Saint Joseph avec Marie (Chœur à 3 voix égales).
Trois Noëls Français (Chœur à 4 voix mixtes).
Prière d'un petit enfant nègre (Chœur à 4 voix mixtes).

P. VILLETTE

Hymne à la Vierge (Chœur mixte).

Littérature

M. LANDOWSKI
G. MORANÇON

Louis Aubert, Musicien Français.

Musique Religieuse

A. DESENCLOS

Messe de Requiem pour chœurs et orchestre.

M. DURUFLE

Messe « Cum Jubilo » pour chœurs et orchestre.

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 2e trim. 1969 Directeur-Gérant : A. MUSSON